

JOSÉ HENRIQUE AMOEDO BARRAL

**DANÇA INCLUSIVA EM CONTEXTO ARTÍSTICO
ANÁLISE DE DUAS COMPANHIAS**

Dissertação apresentada com vista à obtenção
do grau de Mestre em Performance Artística-Dança

Orientador: Prof.a. Doutora Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro

JÚRI

Presidente: Prof.a. Doutora Ana Paula Paiva Barata de Almeida Batalha

Vogais: Prof. Doutor Edson César Ferreira Claro
Prof.a. Doutora Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro
Prof.a. Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud



**UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA
2002**



JOSÉ HENRIQUE AMOEDO BARRAL

**DANÇA INCLUSIVA EM CONTEXTO ARTÍSTICO
ANÁLISE DE DUAS COMPANHIAS**

Dissertação elaborada sob a orientação da
Prof.a Doutora Elisabete A. P. Monteiro, e
apresentada na Faculdade de Motricidade
Humana, com vista à obtenção do grau de
Mestre em Performance Artística-Dança.

**UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA
2002**

"Quando uma criatura humana desperta para um grande sonho e sobre ele lança toda a força de sua alma... Todo o universo conspira a seu favor!"

Goethe

AGRADECIMENTOS

Há alguns anos, quando iniciei este caminho delimitado por um “Curso do Rio” não tinha a menor ideia de onde chegaria e da enorme quantidade de amigos e colaboradores que encontraria... **Obrigado!**

Ana, D. Cacilda, Sr. Davi, Lena, Luís, Pedro, Sara e Zé. Era uma casa portuguesa com certeza... e com certeza era uma casa portuguesa.

Andrea Thomioka, César Guedes, Gisele “Queridona” Souza, Gleidson Vigne, Maria do Carmo Kunz, Pedro Seixas, Ronaldo José Nascimento, Yann Seabra e toda a “brasileirada” que temporariamente está (ou esteve) em Portugal... as coisas são assim mesmo, no final dá tudo certo.

Aos “antigos e novos” amigos de caminhada. **Andréia Passarelli, Albertina Brasil, André Andries, Andréia Chesorin, Edeilson Matias, Marcia de Abreu Varella, Mark Van Loo, Ninfa Cunha, Teresa Taquechel, Rosângela Bernabé...** um dia chegaremos lá. Já caminhamos muito, mas ainda há muita estrada pela frente. A diferença é que hoje já temos a certeza de que outros estão chegando. Que bom!

Carla Reis, Susana Lúcio e Paula Lebre. Por acreditarem em “algo novo” e me ajudarem na abertura das “primeiras portas” em Portugal.

Celeste Dandeker, bailarinos e equipa de trabalho da CandoCo Dance Company.

Edson Claro. Por quatrocentos motivos, hoje e sempre.

Elisabete Monteiro. Uma daquelas pessoas que a gente encontra e que ficam para sempre. Competências académicas e pessoais difíceis de igualar. TPP-Técnica e Pessoalmente Perfeita, sem maiores comentários.

Ester Vieira, Paulo Sérgio Beju e Rita Lucília. No meio do Atlântico, amigos que juntaram-se ao “Curso do Rio”... valeu por tudo.

Aos meus **Familiares** que sempre souberam compreender as minhas “idas e vindas” e que também “seguram as barras” causadas pela ausência e pela distância.

Flávia Cintra. Amiga disponível em todos os momentos. Sempre aprendo muito com você.

Iracity Cardoso e Alphonse Poulin. Quanto conhecimento junto. Conhecimentos construídos durante as suas vidas. Isso não tem preço e Universidade que dê. Obrigado pela partilha de vários momentos...continuo aprendendo com vocês.

José Robalo. Obrigado pela disponibilidade e colaboração na base de dados.

Manuel Lobato, Maria do Amparo, Leonilde Pina, Teresa Matos, Sr. Fernandes. Pessoas que contribuem para transformar a FMH em uma instituição mais humana. Obrigado por tudo.

Professores e Colegas do Mestrado. Sempre partilhando materiais de estudo, “dúvidas, questões e ansiedades”, além de algumas brincadeiras porque ninguém é de ferro.

Aos que fazem o **Projecto Piloto Dançando com a Diferença.** Tarefa árdua e tortuosa, mas muito recompensadora. Obrigado por tudo e força.

Rejane Sousa, Edeilson Matias e aos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança.

Ricardo Robalo. Modesto e compreensivo como só os aquarianos sabem ser.

ÍNDICE GERAL

| | |
|--------------------|----|
| EPÍGRAFE | 03 |
| AGRADECIMENTOS | 04 |
| ÍNDICE GERAL | 06 |
| ÍNDICE DE ANEXOS | 09 |
| ÍNDICE DE FIGURAS | 10 |
| ÍNDICE DE FOTOS | 11 |
| ÍNDICE DE GRÁFICOS | 12 |
| ÍNDICE DE QUADROS | 16 |

CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO

| | |
|---------------|----|
| 1 – ÂMBITO | 17 |
| 2 – ESTRUTURA | 23 |

CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 – A DANÇA E A DEFICIÊNCIA MOTORA. UM NOVO PARADIGMA OU UMA ADAPTAÇÃO DE UNIVERSOS? | 26 |
| 1.1 – A Dança | 26 |
| 1.2 – A Deficiência Motora | 30 |
| 1.3 – A Dança e a Deficiência Motora | 35 |
| 2 - A DANÇA EM UM DIFERENTE CONTEXTO | 47 |
| 2.1 – The International Festival of Wheelchair Dance | 47 |
| 2.1.1 – Axis Dance Company – Oakland – EUA | 47 |
| 2.1.2 – Bilderwerfer – Viena – Áustria | 48 |
| 2.1.3 – Bill Shannon – Nova Iorque – EUA | 49 |
| 2.1.4 – CandaCo Dance Company – Londres – Inglaterra | 50 |
| 2.1.5 – Cleveland Ballet Dancing Wheels – Cleveland – EUA | 51 |
| 2.1.6 – Danceability – Eugene – EUA | 52 |
| 2.1.7 – Din A 13 – Colônia – Alemanha | 54 |
| 2.1.8 – Infinity Dance Theater – Nova Iorque – EUA | 54 |
| 2.1.9 – Light Motion – Seattle – EUA | 55 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2.1.10 – Limites Cia. de Dança – Curitiba – Brasil | 56 |
| 2.1.11 – Paradox Dance – Berkeley – EUA | 57 |
| 2.1.12 – Roda Viva Cia. de Dança – Natal – Brasil | 58 |
| 2.2 – Síntese | 59 |
| CAPÍTULO III – METODOLOGIA | 63 |
| 1 – CONCEPÇÃO EXPERIMENTAL | 63 |
| 1.1 – Objectivo | 63 |
| 1.2 – Hipótese | 64 |
| 1.3 – Amostra | 66 |
| 1.3.1 – Critério de Selecção | 67 |
| 1.3.2 – Caracterização | 69 |
| 1.4 – Instrumentos e Condições de Registo | 71 |
| 1.4.1 – Inquérito por Questionário | 71 |
| 1.4.2 – Inquérito por Entrevista | 74 |
| 1.5 – Modelo Estatístico | 75 |
| 1.6 – Recursos | 76 |
| 1.7 – Condicionantes | 77 |
| 2 – PERTINÊNCIA DO ESTUDO | 78 |
| CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS | 81 |
| 1 – INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO | 81 |
| 1.1 – Classificador Principal | 81 |
| 1.2 – Classificador Secundário | 83 |
| 1.3 – Perguntas de Intensidade | 99 |
| 1.4 – Síntese | 113 |
| 2 – INQUÉRITO POR ENTREVISTA | 114 |
| 2.1 – Sinopse da Entrevista aos directores da Roda Viva Cia. de Dança | 115 |
| 2.1.1 – Sobre o Público | 115 |
| 2.1.2 – Sobre a Sociedade / Deficiência | 115 |
| 2.1.3 – Sobre os Coreógrafos / Repertório | 116 |

| | |
|------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.1.4 – Sobre as Aulas / Os Bailarinos | 116 |
| 2.1.5 – Sobre os Aspectos Pessoais | 117 |
| 2.2 – Sinopse da Entrevista a directora da CandoCo Dance Company | 117 |
| 2.2.1 – Sobre o Público | 117 |
| 2.2.2 – Sobre a Sociedade / Deficiência | 118 |
| 2.2.3 – Sobre os Coreógrafos / Repertório | 118 |
| 2.2.4 – Sobre as Aulas / Os Bailarinos | 119 |
| 2.2.5 – Sobre os Aspectos Pessoais | 119 |
| 2.3 – Síntese | 120 |
| 2.3.1 – Sobre o Público | 120 |
| 2.3.2 – Sobre a Sociedade / Deficiência | 120 |
| 2.3.3 – Sobre os Coreógrafos / Repertório | 120 |
| 2.3.4 – Sobre as Aulas / Os Bailarinos | 121 |
| 2.3.5 – Sobre os Aspectos Pessoais | 121 |
| CAPÍTULO V – CONCLUSÃO | 122 |
| 1 – CONCLUSÕES | 122 |
| 2 – RECOMENDAÇÕES | 123 |
| CAPÍTULO VI – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 125 |
| ANEXOS | 131 |

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 01

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| The International Festival of Wheelchair Dance – Companhias Participantes | 132 |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 02

| | |
|---------------------------------------------------------|-----|
| The International Festival of Wheelchair Dance – Cartaz | 133 |
|---------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 03

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Quadro sinóptico da Dança Moderna | 136 |
|-----------------------------------|-----|

ANEXO 04

| | |
|---------------------------|-----|
| “O Homem de Duas Cabeças” | 138 |
|---------------------------|-----|

ANEXO 05

| | |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| Roda Viva Cia. de Dança e CandoCo Dance Company – Repertórios | 139 |
|---------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 06

| | |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| Troca de correspondências entre a FMH e a CandoCo Dance Company | 141 |
|-----------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 07

| | |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Modelos de inquérito por questionário aos bailarinos das companhias | 143 |
|---------------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 08

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Roteiros - Entrevistas semi-estruturadas com os directores das companhias | 148 |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 09

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabela de actividades corporais desempenhadas pelos bailarinos das companhias | 151 |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 10

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Questão 16 – Respostas na íntegra | 152 |
|-----------------------------------|-----|

ANEXO 11

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| Respostas dos bailarinos a pergunta Nº 18 no inquérito por questionário | 154 |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 12

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Programa do Espectáculo “Em tese nada é real”, da Roda Viva Cia. de Dança | 157 |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|

ANEXO 13

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| Programa da CandoCo Dance Company para a temporada 2000/2001 | 159 |
|--------------------------------------------------------------|-----|

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 01

Movimento – Estrela da Dança (Laban)

110

ÍNDICE DE FOTOS

FOTO 01

Fantasy in C Major – Bill T. Jones 48

FOTO 02

Bilderwerfer 49

FOTO 03

Spatial Theory - Bill Shannon 50

FOTO 04

CandoCo Dance Company 51

FOTO 05

Cleveland Ballet Dancing Wheels 52

FOTO 06

Wheels of Fortune – Alito Alessi e Emery Blackwell 53

FOTO 07

Colours of Longing – Gerda König 54

FOTO 08

Inifinity Dance Theater 55

FOTO 09

Light Motion 56

FOTO 10

Clap on the Wheels – Andréa Sérgio 57

FOTO 11

Paradox Dance 58

FOTO 12

Companheiros de Estrada – Ivonice Satie 59

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1

Caracterização do elenco da Roda Viva Cia. de Dança 81

GRÁFICO 2

Caracterização do elenco da *CandøCo* Dance Company 82

GRÁFICO 3

Posicionamento relativo a actividade desempenhada-Roda Viva Cia. de Dança 82

GRÁFICO 4

Posicionamento relativo a actividade desempenhada-*CandøCo* Dance Company 82

GRÁFICO 5

Faixa etária – Roda Viva Cia. de Dança 83

GRÁFICO 6

Faixa etária – *CandøCo* Dance Company 83

GRÁFICO 7

Género – Roda Viva Cia. de Dança 84

GRÁFICO 8

Género – *CandøCo* Dance Company 84

GRÁFICO 9

Nível de escolaridade – Geral – Roda Viva Cia. de Dança 85

GRÁFICO 10

Nível de escolaridade – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança 85

GRÁFICO 11

Nível de escolaridade – BSDM – Roda Viva Cia. de Dança 85

GRÁFICO 12

Nível de escolaridade – Geral – *CandøCo* Dance Company 86

GRÁFICO 13

Nível de escolaridade – BCDM – *CandøCo* Dance Company 86

GRÁFICO 14

Nível de escolaridade – BSDM – *CandøCo* Dance Company 86

GRÁFICO 15

Etiologias – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança 87

GRÁFICO 16

Etiologias – BCDM – *CandøCo* Dance Company 87

GRÁFICO 17

Etiologias – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança 88

| | |
|-----------------------------------------------------------|----|
| GRÁFICO 18 | |
| Etiologias – BCDM – CandoCo Dance Company | 88 |
| GRÁFICO 19 | |
| Tipo de actuação – Roda Viva Cia. de Dança | 89 |
| GRÁFICO 20 | |
| Tipo de actuação – CandoCo Dance Company | 89 |
| GRÁFICO 21 | |
| Actividades paralelas – Roda Viva Cia. de Dança | 90 |
| GRÁFICO 22 | |
| Actividades paralelas – CandoCo Dance Company | 90 |
| GRÁFICO 23 | |
| Trabalhos corporais – Externos – Roda Viva Cia. de Dança | 91 |
| GRÁFICO 24 | |
| Trabalhos corporais – Externos – CandoCo Dance Company | 91 |
| GRÁFICO 25 | |
| Tipos de actividades paralelas – Roda Viva Cia. de Dança | 92 |
| GRÁFICO 26 | |
| Tipos de actividades paralelas – CandoCo Dance Company | 92 |
| GRÁFICO 27 | |
| Actividades / Trabalhos corporais – CandoCo Dance Company | 93 |
| GRÁFICO 28 | |
| Tempo de actuação em dança – Roda Viva Cia. de Dança | 94 |
| GRÁFICO 29 | |
| Tempo de actuação em dança – CandoCo Dance Company | 94 |
| GRÁFICO 30 | |
| Dedicação à dança – Roda Viva Cia. de Dança | 95 |
| GRÁFICO 31 | |
| Dedicação à dança – CandoCo Dance Company | 95 |
| GRÁFICO 32 | |
| Técnicas utilizadas – Roda Viva Cia. de Dança | 96 |
| GRÁFICO 33 | |
| Técnicas utilizadas – CandoCo Dance Company | 96 |
| GRÁFICO 34 | |
| Participação em espectáculos – Roda Viva Cia. de Dança | 98 |
| GRÁFICO 35 | |

| | |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Participação em espectáculos – CandoCo Dance Company | 98 |
| GRÁFICO 36 | |
| Desempenho como bailarino – Geral – Roda Viva Cia. de Dança | 99 |
| GRÁFICO 37 | |
| Desempenho como bailarino – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança | 99 |
| GRÁFICO 38 | |
| Desempenho como bailarino – BSDM – Roda Viva Cia. de Dança | 100 |
| GRÁFICO 39 | |
| Desempenho como bailarino – Geral – CandoCo Dance Company | 100 |
| GRÁFICO 40 | |
| Desempenho como bailarino – BCDM – CandoCo Dance Company | 100 |
| GRÁFICO 41 | |
| Desempenho como bailarino – BSDM – CandoCo Dance Company | 100 |
| GRÁFICO 42 | |
| Para quem dança? – Geral – Roda Viva Cia. de Dança | 101 |
| GRÁFICO 43 | |
| Para quem dança? – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança | 102 |
| GRÁFICO 44 | |
| Para quem dança? – BSDM – Roda Viva Cia. de Dança | 102 |
| GRÁFICO 45 | |
| Para quem dança? – Geral – CandoCo Dance Company | 102 |
| GRÁFICO 46 | |
| Para quem dança? – BCDM – CandoCo Dance Company | 103 |
| GRÁFICO 47 | |
| Para quem dança? – BSDM – CandoCo Dance Company | 103 |
| GRÁFICO 48 | |
| Porquê dança? – Geral – Roda Viva Cia. de Dança | 103 |
| GRÁFICO 49 | |
| Porquê dança? – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança | 104 |
| GRÁFICO 50 | |
| Porquê dança? – BSDM – Roda Viva Cia. de Dança | 104 |
| GRÁFICO 51 | |
| Porquê dança? – Geral – CandoCo Dance Company | 104 |
| GRÁFICO 52 | |
| Porquê dança? – BCDM – CandoCo Dance Company | 105 |

GRÁFICO 53

Porquê dança? – BSDM – CandoCo Dance Company 105

GRÁFICO 54

Áreas privilegiadas? – Geral – Roda Viva Cia. de Dança 107

GRÁFICO 55

Áreas privilegiadas? – BCDM – Roda Viva Cia. de Dança 107

GRÁFICO 56

Áreas privilegiadas? – BSDM – Roda Viva Cia. de Dança 108

GRÁFICO 57

Áreas privilegiadas? – Geral – CandoCo Dance Company 108

BCDM – Bailarinos com deficiência motora

BCDM – Bailarinos sem deficiência motora

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 01

Atitudes e políticas sociais voltadas às pessoas com deficiência 33

QUADRO 02

Vectores – Dança Moderna / Dança Inclusiva 44

QUADRO 03

The International Festival of Wheelchair Dance – Formas, dimensões
e níveis de prática das companhias participantes 61

QUADRO 04

Caracterização da amostra segundo o tipo de actividade e condição corporal 71

QUADRO 05

Inquérito por questionário – Questões, níveis e natureza 74

QUADRO 06

Palavras-chave às respostas da Questão 16 – Como Dança? 106

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

1 – ÂMBITO

Para muitos pode parecer “cairmos num lugar comum” afirmar que *“antes de construir armas e máquinas, de elaborar conceitos e códigos, o homem criou mitos, pintou imagens e dançou”* (Vieira, 1997, p. 14). Portinari (1989) em seus estudos sobre a História da Dança refere diferentes formas de manifestação dos homens primitivos através da dança. Segundo esta autora dançava-se por alegria, por luto, em homenagem aos Deuses, no treinamento de guerreiros, como uma forma de demonstração da exuberância física, numa rudimentar tentativa de comunicação e principalmente durante os rituais. A identificação entre a dança e o “espírito”, para os homens primitivos, era algo muito marcante.

Bourcier (1987), ainda no âmbito da História da Dança, refere que *“a partir do período neolítico, a condição humana se transforma fundamentalmente: de predador, o homem transforma-se em produtor, descobre as práticas da agricultura e da criação de animais”* (p. 10) e como consequência estes homens passam a se organizar em grupos que, posteriormente, darão origem às “cidades”. Esta nova organização também trouxe mudanças no sentido da dança, *“da identificação com o espírito, [...] passa-se a uma liturgia, a um culto de relação e não mais de participação, a um rito cívico, porque integrado à vida da cidade e comandado por ela”* (op. cit. p. 12). Vieira (1997, p. 14) ao referir a relação entre os Homens e a dança sugere que esta é uma *“tradutora dos acontecimentos de cada época, vem juntamente com ele construindo um passado, uma história”*.

Antes de se organizarem em sociedades arcaicas, um outro aspecto foi muito importante em todo este processo evolutivo. Se partirmos das teorias evolucionistas poderemos verificar que a aquisição da bipedestação (posição erecta, com o apoio nos dois pés) foi de grande importância para a distinção dos homens das demais espécies animais. A ocorrência da bipedestação, e consequentemente a liberação das mãos, segundo os evolucionistas, levou milhões de anos para ocorrer e permitiu uma maior liberdade na exploração do meio ambiente através da criação de instrumentos. Tais factores levaram ao aumento das capacidades cognitivas permitindo aos nossos ancestrais hominídeos uma maior diferenciação das outras espécies animais (Amoedo Barral, 1996; Fonseca, 1982).

Nos afastando ainda mais da História da Dança, o nosso ponto inicial, vamos ao encontro de “Lucy”, um hominídeo *Australopithecus afarensis* encontrado por paleoantropólogos na Etiópia em 1974.

“Lucy” é uma importante referência nos estudos evolutivos porque possui uma mescla de características que tornam possível colocá-lo exactamente entre os primatas e os humanos.

“Ainda que “Lucy” não tenha sido o último ancestral comum entre macacos e humanos (uma espécie descoberta recentemente e tentativamente chamada de Arapithecus ramidus parece ter sido o último ancestral comum), ela e sua espécie foi uma forma de transição entre os primatas silvícolas símiescos e os modernos humanos com seu caminhar vertical” (Flank, 1995).

Os Australopithecus afarensis, e consequentemente “Lucy”, representam os membros mais antigos da linha de bípedes que, cerca de quatro milhões de anos mais tarde, transformar-se-iam nos humanos modernos (Flank, 1995). Logicamente que a imagem de “Lucy” está muito distante da nossa imagem actual e não pretendemos discutir neste trabalho “A Origem das Espécies através da Selecção Natural” (Charles Darwin - 1809-1882), e muito menos entrar nas discussões teóricas entre os “Evolucionistas” e os “Criacionistas”¹. Pretendemos sim, demonstrar a importância da bipedestação, que levou à constituição de uma nova organização “social” e aliar este factor, aparentemente desconexo, à História da Dança.

Relembremos que Vieira (1997) e Portinari (1989) ao referirem a presença da dança ainda anterior à construção de instrumentos ou à elaboração de conceitos levam-nos ao universo do homem primitivo que passou de predador a produtor, constituindo assim uma arcaica organização social (Bourcier, 1987). Depois fomos ao encontro de “Lucy” para tentar compreender a importância da aquisição da bipedestação no processo evolutivo. A condição de bípede trouxe, através da liberação dos membros superiores, maiores possibilidades de exploração do meio ambiente e como consequência um maior desenvolvimento cognitivo que levou os homens primitivos à criação de instrumentos auxiliares à sua vida quotidiana, portanto, aqui também já se

¹ Três características gerais da vida eram misteriosas antes de Darwin. O parentesco, a diversidade e a adaptabilidade das espécies. Para explicar o parentesco ou semelhança entre as espécies a sua teoria baseou-se no parentesco evolutivo entre elas, factor que as torna semelhantes entre si. Com relação a diversidade este autor propõe o uso de uma árvore ramificada de descendência evolutiva. Dos ramos provém a diversidade e amiúde a selecção favorece esta diversidade, obrigando as espécies a grandes provações para escaparem da concorrência ecológica no habitat ancestral. Por último a adaptabilidade que era explicada por Darwin em termos da selecção natural, a reprodução diferenciada de indivíduos com adaptações diferentes ao ambiente. Em suma, Darwin propôs um fundamento da biologia que estava completamente isento de elementos religiosos, diferentemente dos criacionistas que os consideram (R. Rose, 2000, pp. 23-40).

demonstrava uma maior capacidade de compreensão, ou seja, um aumento de suas capacidades cognitivas, como referimos.

Desta forma concluímos o estabelecimento de uma possível relação entre o processo evolutivo da nossa espécie e a sua ligação com a dança, ou seja, primeiro conquistámos a bipedestação, depois nos organizámos em sociedades arcaicas (que se desenvolveram até o modelo actualmente conhecido) e sempre estivemos ligados à dança, de diferentes formas e em diferentes contextos, modo de expressão este que acompanhou o homem primitivo e chegou até a actualidade.

Ao considerarmos todo este processo e ao observarmos a importância da bipedestação, podemos inferir que qualquer alteração na condição de bípede alcançada pela linhagem humana traz inúmeras mudanças, adaptações e dificuldades, ainda em nossos dias. A perda da condição de bípede é, invariavelmente considerada, mesmo que inconscientemente, como uma “involução”, e como tal pode ser um factor limitador na busca dos diferentes sonhos em qualquer cultura e para qualquer pessoa. Na reconhecida obra “Animal Locomotion”² podemos perceber a verticalidade e o movimento, características de todos os seres humanos que quando “confiscadas” levam a uma diferenciação da norma, entendida por nós como um tipo concreto ou fórmula abstracta que socialmente observada é facilmente identificada e que de forma subjectiva admite um juízo de valor³. Vejamos o que nos diz a bailarina Caetano (in Bicalho, 1997) sobre este assunto:

“Não dá prá imaginar quando você ouve isso de um profissional, que você não vai se mexer mais, porque você nunca aprendeu de outra forma, né? Já nasceu se mexendo, né? É a vida, é o movimento. E vem aquela coisa de não dormir pela situação de imobilidade e o tempo todo na minha cabeça, aquela... a insônia, né?, as noites que eu passei acordada, o que vinha na minha cabeça era sapato de dança, era roupa de dança. É difícil saber o que eu sentia porque era... era muita coisa prá pensar.”

A reunião de 12 “companhias de dança de habilidades mistas” durante o “The International Festival of Wheelchair Dance”, em Boston nos Estados Unidos da América

² Eadweard Muybridge - 1887

³ Amaral (1995, p. 31) ao comentar a obra de Canguilhem (1990) refere que “...se é difícil a definição de norma nos sistemas físicos, o que dizer dela num mundo tão diversificado como o dos sistemas biológicos? Hoje [...] todas as ciências que estudam os seres vivos tendem a sublinhar cada vez mais o aspecto da individualidade. Isso torna o conceito de norma muito mais dinâmico, ao eliminar a inflexibilidade tão comum em tempos anteriores, como especialmente no século passado. Em consequência as distinções entre normal e anormal, e entre anormal e patológico sofisticam-se cada vez mais”.

no ano de 1997 constituiu-se, sob o nosso ponto de vista, em um facto histórico⁴. Pela primeira vez, em todo o mundo, reuniram-se em um evento de âmbito internacional companhias de dança que tinham em seus elencos bailarinos com e sem deficiências motoras, pessoas que em sua grande maioria, diferentemente de “Lucy” e à semelhança de Caetano tiveram a sua verticalidade confiscada⁵.

Nesta ocasião reuniram-se 8 companhias dos Estados Unidos, 3 companhias da Europa e 2 da América do Sul e, em nossa investigação, não encontramos registos anteriores de um evento semelhante onde a reunião de um número de países e companhias, com esta especificidade, fosse tão significativo. No Anexo 01 apresentamos as datas dos espectáculos das companhias que participaram neste Festival.

Para Jeremy Alliger, director artístico do festival, este evento serviu como um exercício da visão inclusiva da Arte marcando uma ruptura com os estereótipos existentes na dança⁶. Vieira (1997) reforça tal posicionamento, e em suas palavras:

“Ao homem é permitido transcender na sua representação, libertando-se de códigos previamente estabelecidos, e a padronização de corpos dá lugar à diversificação, visto que se respeita o indivíduo e a sua singularidade como matéria do processo criativo. São corpos tradutores de ideias e sentimentos através do uso da sua própria linguagem corporal, singular e única” (p. 18).

Podemos observar no cartaz de divulgação deste evento, promovido por “Dance Umbrella” em colaboração com “Very Special Art´s Massachusetts” que durante duas semanas, algumas das principais companhias profissionais desta “nova forma de arte” compartilharam dos seus pontos de vista em uma programação diversificada apresentando-se, pois, como uma nova realidade. Este documento é apresentado no Anexo 02.

Termos como “Dança de Habilidades Mistas” (*Mixed Ability Dance*), “Dança sobre Cadeiras de Rodas” (*Wheelchair Dance*), “Dança sobre Rodas”, “Dança Integrada” (*Integrated Dance*), “Dança Habilitativa”, entre outros, são utilizados em diferentes países para denominar os trabalhos de dança que incluem pessoas com deficiência e/ou em situação de exclusão social. Gostaríamos muito de poder denominar estes

⁴ O termo dança de habilidades mistas é utilizado no cartaz de divulgação e este é o número de companhias que consta no programa oficial do evento. Como também estivemos neste acontecimento, recordamo-nos da participação de um bailarino sul-coreano, representante Very Special Art´s Coreia do Sul que não fará parte desta investigação por não ter o seu nome consignado nas fontes por nós utilizadas.

⁵ Somente uma companhia, a Bilderwerfer, incluiu pessoas com deficiência intelectual em seu elenco.

⁶ Para maiores informação: <http://www.massculturalcouncil.org/news/commonwealth/bios99.html>

trabalhos simplesmente por dança, em sua vertente contemporânea, mas para que possa existir uma momentânea diferenciação conceptual no cenário contemporâneo da dança optamos, neste momento, por chamar de **“DANÇA INCLUSIVA”** aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em toda a elaboração e criação artística⁷. Todo este processo deve levar em consideração a possibilidade de mudança da imagem social e inclusão destas pessoas na sociedade, através da arte de dançar, uma necessidade premente em vários países onde este tipo de trabalho existe. A título informativo, é importante ainda referir que o termo “Dança sobre Cadeiras de Rodas-Desporto” (*Wheelchair Dance-Sports*) faz parte do âmbito desportivo e, segundo o IPC-International Paralympic Committee – Wheelchair Dance Sports esta modalidade desportiva também pode estar inserida no contexto recreativo.

O primeiro campeonato do mundo desta modalidade realizou-se no Japão em 1998 e internacionalmente citamos, a alemã, Dra. Gertrude Krombholtz como a grande impulsionadora desta modalidade, homenageada pela Roda Viva Cia. de Dança em um espectáculo realizado em Setembro de 1998 na cidade de São Paulo. Actualmente há uma busca pela internacionalização desta modalidade e a presença da mesma como objecto de investigações académicas (Krombholtz, 2001)⁸.

Reconhecemos a importância do desporto também para as pessoas com deficiência e consequentemente da Dança sobre Cadeiras de Rodas-Desporto, mas acreditamos que os âmbitos artísticos e desportivos devem ser bem delimitados e diferenciados, porque em cada um deles há características muito específicas para o seu desenvolvimento. Ribeiro (1997a, p. 95), por exemplo, no que diz respeito à preparação corporal de um atleta apresenta-nos as *“práticas corporais atléticas”* e *“de formatação do corpo”* e de um bailarino as *“práticas corporais artísticas”*. Para este autor, as duas primeiras caracterizam-se por sua *“natureza quantitativa e funcional”*, enquanto que nas práticas corporais para o desenvolvimento de trabalhos artísticos parte-se primordialmente dos aspectos qualitativos, nas palavras do autor:

“Para as terceiras – práticas corporais artísticas – partindo da ‘qualitas’ do comportamento corporal dos intervenientes, o corpo é considerado na sua materialização através da qual emite um conjunto de práticas propositivas e enunciativas, um ‘mais’ a que se pode chamar arte, que se constitui em torno das ideias de mimésis, de belo, de sublime ou de aura” (p. 95).

⁷ Grifo nosso

⁸ Para maiores informações consultar: <http://www.paralympic.org/>

Voltando ao âmbito desta investigação, com foco na performance artística, recorremos a Monteiro Robalo (1995), que ao discutir os facilitadores para o enquadramento conceptual da dança faz uma alusão à *“envolvência dos conceitos relativos ao contexto social, histórico e cultural”* neste processo (p. 11). Ainda na sequência de sua discussão refere que *“os períodos de rápida transformação e de quebra com convencionalismos vigentes, torna não só actual a procura dos níveis explicativos, como dificulta o seu enquadramento”* (p. 11). Vieira (1997, p. 14) afirma que a dança, *“fruto da necessidade de expressão [...] está presente no homem quando através de uma representação corpórea este estabelece uma relação consigo, com outros homens e com o que há ao seu redor”*.

O “The International Festival of Wheelchair Dance” constituiu-se em um facto e muito provavelmente este evento seja um marco na revelação de *“uma nova tendência na dança que é ainda mais audaciosa nos seus desafios em relação à estética corporal - as companhias conhecidas como companhias de cadeiras de rodas”* (Carbonneau, 1998) e, neste momento, abre-se mais uma possibilidade neste difícil processo de enquadramento conceptual da dança. Se por si só tal enquadramento já é complexo, devido à envolvência de conceitos advindos de diferentes contextos, neste caso teremos que incluir outras relações.

“As modificações da sua forma de expressão espelham as mudanças sofridas pelo homem que, inserido no seu contexto sociocultural, descobre a todo instante novas formas de ser, de se expressar e contactar com o mundo. Este processo contínuo de mudança, presente até os dias actuais, revelou diferentes formas de expressão dos seus corpos dançantes” (Vieira, 1997, p. 14).

Neste trabalho teremos que considerar as revoluções estéticas ocorridas no universo da dança no último século e também considerar *“uma tendência cíclica que ressurgiu na dança moderna mais de dez anos atrás e que prevalece hoje, é o facto de os coreógrafos se concentrarem em fazer arte com um conteúdo social e político”* (Carbonneau, 1998). Também devem ser relevados os aspectos inerentes à participação das pessoas com deficiência na sociedade, trazendo para esta investigação conceitos da Educação Especial e Reabilitação.

Sabemos que no cenário da dança contemporânea, assim como no universo contemporâneo das Artes, há uma grande abertura em seus valores estéticos e

consequente hibridação de códigos e linguagens. Se por um lado este aspecto dificulta a constituição de séries, tipos e géneros nas Artes, por outro é um factor que possibilita assim maior liberdade de criação, onde uma infinita gama de ideias podem ser levadas ao público.

Ao falarmos em pessoas com deficiência motora expressando-se artisticamente através da dança, nos referimos a uma nova realidade que pode – e deve – ser analisada levando-se em conta dois pressupostos básicos:

1. No último século existiram importantes mudanças estéticas no universo dança, sendo o aparecimento da dança moderna um importante factor neste processo.
2. Aconteceram, também no último século, uma série de transformações na imagem social das pessoas portadoras de deficiência. Deixaram de ser vistas exclusivamente como doentes, incapazes e de nenhuma valia para a sociedade e têm buscado e conquistado uma postura, cada vez maior, de ampla inclusão social.

A partir destes pressupostos daremos prosseguimento a esta investigação e, inicialmente, apresentaremos a estrutura por nós adoptada para o seu desenvolvimento.

2 – ESTRUTURA

A apresentação do trajecto delimitado para chegarmos ao final desta investigação será apresentada neste momento, considerado por nós de grande importância. Depois de termos apresentado a introdução e, neste momento a estrutura do trabalho, passamos ao seu enquadramento teórico.

No primeiro momento deste enquadramento teórico, através de revisão da literatura apresentamos, em uma breve perspectiva histórica a evolução da Dança no século XX. Em seguida e, a partir da mesma perspectiva, pretendemos analisar algumas das transformações nas atitudes e imagem social das pessoas com deficiência motora. Ao observarmos as atitudes sociais demonstradas em cada período estudado, tentamos compreender o estigma de ter um corpo fora dos padrões socialmente aceites para, posteriormente, abordarmos a presença destas pessoas e a sua actuação cénica no universo da dança inclusiva.

Assim como Caramella (1998, p. 42) entendemos que *“um conjunto de eventos manterá uma relação de anterioridade e posterioridade entre si”*, e não para

desenvolvermos uma investigação nesta área, recorreremos contudo à História para tentar compreender como pessoas com deficiência passaram a fazer parte do universo da dança, como deixaram de ser vistas exclusivamente como doentes, incapazes e de nenhuma valia para a sociedade e se transformaram em bailarinos.

Ao unirmos em uma mesma investigação, que tem como foco central o âmbito da performance artística em dança com pessoas com deficiência motora, alguns conceitos da Dança com outros da Educação Especial e Reabilitação, julgámos que seria pertinente fornecer também algumas informações sobre esta realidade que transcende os aspectos educacionais e terapêuticos, sem nunca deixar de relevar pois a sua importância. Optámos por referir o “The International Festival of Wheelchair Dance” e as 12 companhias de Dança Inclusiva que nele participaram.

A metodologia constitui o nosso passo seguinte, depois de considerados todos os itens anteriormente estudados, em que procedemos à definição do objectivo, já no âmbito da concepção experimental em que está inserida esta investigação. A descrição, comparação e caracterização de duas companhias que actuam no âmbito da dança inclusiva em contexto artístico é o objectivo que nos propomos perseguir neste estudo. Duas companhias que participaram no referido festival compõem a nossa amostra. A solidez e coerência dos princípios norteadores dos trabalhos artísticos que realizam, o reconhecimento público de suas intervenções, a colaboração de importantes coreógrafos na criação de seus repertórios, bem como o trabalho educativo que desenvolvem foram aspectos relevantes para que ambas fossem por nós seleccionadas.

Uma vez definido o objectivo central e as hipóteses desta investigação, além de fundamentado o âmbito do estudo e as principais razões que nos impeliram para a investigação a que nos propomos definimos os dois instrumentos utilizados. Um inquérito por questionário com 19 questões, divididas entre as de carácter aberto, fechado e mistas, aplicado aos 16 bailarinos das duas companhias. O segundo instrumento foi um inquérito por entrevista. Foi assim estruturado um guião com assuntos prioritários a serem desenvolvidos na mesma e, este instrumento foi aplicado aos directores das duas companhias investigadas. O modelo estatístico adoptado para o tratamento e apresentação dos dados do inquérito por questionário foi orientado numa vertente descritiva, com recurso à estatística gráfica e classificação tabelar e, para o inquérito por entrevista optámos por uma análise de conteúdos. Uma sinopse das entrevistas subdividida em 5 itens que identificam os aspectos mais relevantes para a nossa investigação, constitui uma das estratégias a adoptar.

Na análise e discussão dos resultados pensa-se assim privilegiar, sempre que possível, o fornecimento de pistas de reflexão e/ou hipóteses explicativas dos dados encontrados.

Por último, nas conclusões e recomendações, delineando neste item as indicações para o desenvolvimento de extensões deste estudo, pensamos não só sublinhar o que de mais relevante se destaca, como proporcionar/assegurar que esta temática de estudo se torne irreversível e vital.

CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1) A DANÇA E A DEFICIÊNCIA MOTORA. UM NOVO PARADIGMA OU UMA ADAPTAÇÃO DE UNIVERSOS?

A inquietação no universo das artes é uma constante. Através de seus trabalhos, em diferentes momentos, vários artistas questionaram os modelos preestabelecidos e buscaram novas formas de expressão e, em alguns casos, esta busca pessoal originou novas correntes estéticas.

No que se refere às pessoas com deficiência esta inquietação também é verdadeira. Historicamente podemos verificar mudanças nas relações entre a sociedade e estes indivíduos, que também a compõem.

Sabemos que um conjunto de eventos ou mudanças manterá uma relação de anterioridade e posteridade entre si e, por este motivo, analisaremos estes dois universos, realizando no final a síntese entre dança e deficiência motora, o âmbito específico deste estudo.

1.1 – A DANÇA

Um momento de crise aguda, caracterizado pela dissolução de muitos valores marcou as diferentes esferas artísticas, nomeadamente, a pintura, a música o teatro e a dança, no início do século XX.

As últimas décadas do século XIX e início do século XX caracterizaram-se por grandes inovações que levaram a grandes mudanças sociais, nomeadamente pelo desenvolvimento da tecnologia, do surgimento da aviação e dos meios de comunicação de massa, entre eles o rádio e o cinema. São desta altura as obras de Eadweard Muybridge que mencionámos quando ainda nos referíamos a “Lucy”, e de Etienne Jules-Marey. Nos trabalhos destes artistas constata-se uma clara demonstração da necessidade de transformar as imagens fixas das fotografias em algo que pudesse representar os movimentos corporais (internos e externos), para isso criaram uma série de instrumentos que também contribuíram para o desenvolvimento do cinema.

“Na Ciência, por seu lado, as primeiras radiografias inventadas por Röntgen não só expressam a vontade de mergulhar até o interior do corpo, à procura da alma, como possibilitam, a partir de então, a fotografia do esqueleto, do macabro portanto” (Ribeiro, 1997, p. 9).

Nas Artes Plásticas surge o Impressionismo entre 1870 e 1880 e na Alemanha, Otto Muller, Kirschner, Emi Nolde e Kandinsky, entre outros, marcam o início da Arte Moderna, com o Expressionismo, que ganha uma maior visibilidade nas vésperas da I

Guerra Mundial (1914-1918), através da expressão deste difícil período com a utilização de cores fortes, traços expressivos e certa dramaticidade.

O francês François Delsarte (1811-1871), foi mais um dos artistas a questionar os valores vigentes com os seus questionamentos acerca das relações entre a voz, o gesto e a emoção interior e *“aos poucos constata que a uma emoção, a uma imagem cerebral, corresponde um movimento ou ao menos, uma tentativa de movimento”* (Bourcier, 1987, p. 244). Posteriormente ampliou a abrangência de suas investigações para outras áreas artísticas, nomeadamente as artes plásticas, a música o canto e o teatro, sempre buscando uma relação entre os sentimentos e as respostas corporais por eles produzidas. Divulgou os seus estudos pelos Estados Unidos e as bases do seu trabalho viriam, posteriormente, a influenciar um dos principais pilares da dança moderna, ou seja, a relação directa entre a expressividade do bailarino e a obra apresentada.

Até agora não nos referimos acerca da presença das *“artes do corpo”* (Ribeiro, 1997a, p. 21). Sabemos contudo da importância desta questão para esta investigação e mais uma vez recorreremos ao mesmo autor:

“As artes do corpo foram até o modernismo do século XX tomadas como práticas recreativas desprovidas de qualquer validade de conhecimento, tidas como actividades de natureza mundana com propósitos meramente de intermezzos sociais e de ritos primeiramente rurais, depois urbanos, mas ainda assim destinadas a intercalar outras práticas artísticas que, ainda que utilizassem o corpo, o faziam tomando-o como um elemento secundário, em última instância possibilitador de tornar presente os textos dramáticos ou as músicas, estas sim práticas artísticas que subsistiam por terem poéticas antigas” (op. cit., p. 21).

No mundo da dança também há reflexos desta ebulição sócio-cultural e Ribeiro (1997) ao comentar este período refere que:

“O corpo esvoaçante do ballet romântico começou a sua queda quando as primeiras modernistas do século (Loie Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan e Ruth St . Denis) reivindicaram para as suas danças a representação da vida real e para a sua linguagem uma técnica que pretendia doar ao corpo o realismo do seu comportamento em movimento” (p. 8).

Neste contexto surge a norte-americana Isadora Duncan (1878-1927), considerada a pioneira da Dança Moderna. Esta artista inaugura *“uma ruptura com toda a convenção e norma, evitando um destino traçado”*⁹ (Machado, 2001, p. 25) pelo academicismo vigente e aos seus “imutáveis” códigos de movimento. Ao empenhar-se em devolver à dança o seu poder de comunicação e comunhão, Isadora converge com as grandes correntes da arte moderna da Alemanha, para qual a missão da arte era fazer com que penetrássemos na essência do ser (Garaudy, 1980), o mesmo autor refere ainda:

“...Isadora se sente e se manifesta como um ser que participa de um todo que o transcende. O indivíduo que se funde no todo: tal é o desígnio da espécie, que Isadora torna visível pelo simbolismo do corpo, em uma linguagem anterior e superior à razão analítica, à de palavras e à de suas mímicas.” (p. 60).

Ainda segundo o mesmo autor, Isadora estabeleceu o *“princípio da expressividade do movimento sobre o qual toda a dança moderna está fundada”* (p. 67). Já Ribeiro (1997, p. 11) comenta que *“com Isadora o corpo iniciava a sua descida à terra, ao humano, inclusivamente ao corpo étnico e sexualizado como reforçou, de imediato, Nijinski, coreógrafo e bailarino dos Ballets Russes que criou um corpo primitivo expressivo e absolutamente sexuado”*.

Isadora Duncan, ao romper com a dança clássico-acadêmica distancia-se do virtuosismo em busca de uma maior expressividade. Bourcier (1987, p. 113), ao referir a dança clássico-acadêmica, sugere que neste momento ela se traduz em uma *“arte artificial e rigorosa em que o significante tem mais importância que o significado, e o gesto mais importância que a emoção que produz”*.

É de referir ainda que *“o parentesco estabelecido através do corpo entre o cinema e a dança foi responsável pela imposição da corporeidade – como uma presença do corpo expressiva e comunicacional – no império da visibilidade em que viria a tornar-se o século XX”* (Ribeiro, 1997a, p. 41).

Para Isadora Duncan, o virtuosismo e a proficiência técnica da dança clássico-acadêmica eram inconciliáveis com as necessidades dos bailarinos de transmitirem suas mensagens, sentimentos e emoções (Monteiro Robalo, 1995). A beleza das formas do corpo em movimento não mais responde a um modelo previamente estabelecido, ao contrário, *“um movimento será belo ou não, em relação com a*

⁹ Machado refere-se a Marcel Duchamp, mas julgamos que o mesmo poderia aplicar-se a Isadora Duncan e tantos outros artistas que romperam com convencionalismos vigentes em suas épocas.

finalidade expressiva e com a veracidade de resposta dada ao sentimento que origina". (Ossoona, 1988, p. 14).

Também optámos por referir os estudos do húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958) e a sua importância para a dança, considerado mesmo em toda a Europa como *"o pai da Dança Moderna"* (Hodgson & Preston-Dunlop, 1991, p. 38).

Segundo Laban o estudo do movimento e outras formas de aproximação do universo devem obedecer a regra dos três "rs", que correspondem a tríade pesquisa, recreação e reeducação¹⁰. Pesquisa porque é através dela que nos é permitido aprofundar a sua análise e compreensão. Recreação, que divide em 3 aspectos, nomeadamente o desporto, as actividades lúdicas e a representação. No caso específico da representação, Laban identifica as actividades artísticas. E o último dos três "rs" representa a reeducação ou regeneração, no sentido de permitir o restabelecimento do equilíbrio num quotidiano cada vez mais complexo. (Hodgson & Preston-Dunlop, 1991)¹¹.

Diferentemente do que aconteceu com a Dança Moderna norte americana, Rudolf Laban teve uma preocupação com a sua sistematização desde o início de seus estudos. É ele mesmo quem refere:

"A difusão do trabalho em vários países do continente europeu conduziu ao nome de 'dança centro-européia', apesar de as mesmas formas de dança terem se iniciado simultaneamente na América. A Europa foi, sem dúvida, o berço de uma teoria completa. Os representantes mais destacados desta nova forma de dança em cena, a recreação e a educação e da aplicação na elaboração dos princípios do movimento, recém-descobertos, foram recrutados em diversas nações" (1990, p. 7).

A "Labanotation", sistema de notação capaz de registar os movimentos do corpo, foi uma das criações de Laban que também acreditava na importância dos movimentos para o nosso relacionamento com o mundo. *"Recebemos de fora impressões que nos fazem reagir e, assim mesmo, projetamos para fora nossos impulsos internos espontâneos..."* (Laban, 1990, p. 108). O autor citado propõe assim uma dança livre, capaz de possibilitar a vivência de uma gama de movimentos, isenta de modelos estabelecidos segundo normas específicas, sendo o que designa de "movimento

¹⁰ Três "rs" porque em francês e inglês estas palavras são: "recherche", "research"; "récréation", "recreation" e "rééducation", "re-education".

¹¹ Grifos nossos.

habitado" e que defendia como arte, bem distante duma mera "cultura física" que "apenas" amplia o que Laban defendia quanto à dança não ser uma actividade somente para aqueles que possuíssem aptidões físicas particulares (Hodgson & Preston-Dunlop, 1991, p. 40)¹².

Mais uma vez, na génese da dança moderna encontramos uma busca pela liberdade de expressão, uma ruptura com os estereótipos da dança clássica-académica presentes até então. Sendo assim, parece-nos permitido dizer, não sem alguma ousadia, que começamos a vislumbrar a possibilidade de inclusão de pessoas com deficiência motora neste universo.

Não pretendemos, com este trabalho, fazer uma abordagem histórica acerca da Dança Moderna (seja em sua escola norte-americana ou centro-européia), mas julgamos que ao apresentar estes dados possamos contribuir para o entendimento de maior importância para esta investigação, a possibilidade gerada a partir dos trabalhos de Isadora Duncan e Rudolf Laban para que a individualidade dos bailarinos e a sua expressividade, também pudessem conquistar o seu espaço no cenário da dança.

Ruth-Saint Denis (1878-1968), Ted Shawn (1891-1972), Loie Fuller (1862-1928), Charler Weidman (1901-1975), Doris Humphrey (1895-1958) de entre outros e todos os que se seguiram, muitos deles nossos contemporâneos, podem ser estudados para que este caminho seja composto. No Anexo 03 apresentamos o quadro sinóptico da dança moderna, proposto por Bourcier (1987), mas como dissemos anteriormente, relembramos que uma reconstituição histórica não é o objectivo desta investigação. Ao fazê-lo somente indicamos a trajetória histórica proposta por este autor.

1.2 – A DEFICIÊNCIA MOTORA

Podemos encontrar, em diferentes povos primitivos, variações nas atitudes que marcam as relações entre as pessoas portadoras e não portadoras de deficiência. Atitudes de aceitação, apoio e assimilação compõem um primeiro bloco, depois podemos referir as atitudes de abandono, segregação ou destruição e, por último, encontramos mesmo atitudes de extermínio.

¹² Durante um dos seus cursos de verão em Monte Verità, uma jovem deficiente em cadeira de rodas, pediu à Laban para lhe dar um curso particular. Laban pediu auxílio à sua assistente Mary Wigman que atônita o quis dissuadir. Foi com grande espanto que constatou Laban ter conseguido desconstrair a cabeça da jovem "doente" como referiu, "ter feito com que ela conseguisse mexer os ombros, braços e as suas mãos muito belas, mas que pareciam mortas. Mais tarde as pernas, conseguindo que ela se movimentasse mesmo, depois de algum tempo. "Inacreditável..." como testemunhou (Hodgson & Preston-Dunlop, 1991, p. 80).

Aceitação, apoio e assimilação, por exemplo, marcavam o relacionamento entre os Pés Negros, uma tribo quase extinta da América do Norte. Para os indivíduos desta tribo, os cuidados com as pessoas portadoras de deficiência eram da responsabilidade do próprio grupo familiar, mesmo que isso acarretasse grandes sacrifícios a todos os indivíduos.

Entre os esquimós, encontrados nos séculos XVII e XVIII (no actual território do Canadá) por expedicionários franceses, havia a crença na divindade dos ursos brancos. Quando abatidos, estes animais forneciam alimento e pele, indispensáveis para a manutenção de suas vidas, isto levava-os a crer na divindade deste animal. Pessoas com deficiência e indivíduos idosos eram abandonados em locais onde havia uma grande convergência destes predadores para lhes servir de alimento. Acreditavam os esquimós que deviam manter sempre bem alimentados os ursos, que salvariam a sua população da fome e do frio, após a sua morte. Entre eles, neste caso, encontramos claramente uma atitude de abandono, segregação e destruição.

Entre os nigerianos da tribo Nukun, acreditava-se que as crianças que nasciam com algum tipo de deficiência tinham sido tomadas, ainda no ventre materno, por um espírito maligno. Marcando uma atitude de exterminio, todas estas crianças eram abandonadas na mata ao nascer¹³.

Os 3 exemplos acima citados (Silva, 1987), são de povos com uma organização social um tanto arcaica se comparadas às sociedades ocidentais da actualidade. *“Ainda hoje vemos em zonas tropicais ou temperadas do globo terrestre povos que vivem vidas altamente primitivas e sem qualquer contato com a civilização, como homens das Eras Mesolítica e Neolítica”* (Silva, 1987, p. 27), portanto, é muito provável que as variações das práticas acima descritas ainda possam ser encontradas.

Na Grécia Antiga competia ao Estado proteger os pobres e os miseráveis, e as pessoas com deficiência que quase sempre estavam entre eles. Aristóteles, por sua vez, apontava caminhos distintos aos desempenhados pelo Estado quando afirmou: *“é mais fácil ensinar a um aleijado a desempenhar uma tarefa útil do que sustentá-lo como indigente”* (in Silva, 1987, p. 97). Talvez este seja um dos primeiros registos a apontar para a visão contemporânea de análise da participação das pessoas com deficiência na sociedade, com base no princípio da igualdade de oportunidades, proposto pela ONU – Organização das Nações Unidas, onde o exercício de uma cidadania plena passa a ser o principal objectivo.

¹³ Grifos nossos para criar um maior destaque destas fases no texto.

Ainda na Grécia Antiga surge o costume de marcar os corpos dos criminosos, escravos ou traidores com sinais. Tais marcas ajudavam na criação da identidade social destas pessoas que deviam ser evitadas e rejeitadas, principalmente em locais públicos, deixando assim, estes indivíduos estigmatizados por toda a sua vida (Goffman, 1980)¹⁴.

Etcoff (1999) ao apresentar-nos um estudo sobre a beleza refere-se também às “marcas corporais”, não como algo estigmatizante, mas como uma forma de buscá-la. Em suas palavras:

“Ao examinarmos a literatura histórica e antropológica, descobrimos que, durante a história humana, as pessoas marcaram com cicatrizes, pintaram, perfuraram, colocaram enchimento, enrijeceram, depilaram e poliram seus corpos em nome da beleza” (p. 13).

Nas sociedades ocidentais mais desenvolvidas referimo-nos às políticas sociais voltadas às pessoas com deficiência, e não mais as atitudes sociais. Sassaki (1995a), divide-as em 3 períodos históricos. São eles: Período de Segregacionismo (do final do Século XIX até 1940), Período do Tecnicismo (entre 1950 e 1980) e o Período do Autonomismo (de 1990 ao início do Século XXI)¹⁵. No Quadro 01, apontaremos as principais características de cada período pelo mesmo autor.

Assim como não o fizemos ao referir a dança, não pretendemos neste trabalho esgotar todos os dados históricos referentes à organização social das pessoas com deficiência nem tampouco do atendimento a elas destinado, mas optámos por citar algumas referências acerca dos modelos da análise de sua participação na sociedade, para demonstrar a existência de mudanças. Mudanças estas que os têm transformado de indivíduos que mereciam a nossa caridade e benevolência em indivíduos que devem ser alvos de uma política pública, com o objectivo de proporcionar a igualdade de oportunidades visando, consequentemente, a sua inclusão social¹⁶. Acreditamos ainda

¹⁴ “O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso”. (Goffman, 1980, p. 13).

¹⁵ Divisão proposta para a América Latina. Em outros autores podemos encontrar os modelos Pagão, Cristão e Clínico.

¹⁶ “A discriminação social do deficiente é um problema da sociedade que o estigmatiza e separa, mas é igualmente um problema seu enquanto indivíduo/sociedade – produto e produtor da história. Sem esse pressuposto poderíamos correr o risco de ‘coisificar’ e ‘vitimizar’ o deficiente, perpetuando a ideia maniqueísta de força/fragilidade – cabendo à sociedade o primeiro termo e ao deficiente o segundo. Os movimentos populares coletivos dessas pessoas tentam, exatamente, quebrar essa dicotomia”. (Amaral, 1995, p. XIX).

que a apresentação de algumas ideias acerca da organização social das pessoas com deficiência pudesse auxiliar os leitores a situarem-se sobre desta realidade, além de abirmos as nossas possibilidades para, posteriormente, aprofundarmos tais questões com o objectivo de analisar a convergência de factores que proporcionaram a inclusão de bailarinos com deficiências motoras, em companhias de dança inclusiva e, consequentemente, no universo da dança contemporânea. Sabemos que muitas foram as conquistas sociais das pessoas portadoras de deficiência no último século, mas ainda persiste o estigma de possuir um corpo fora dos padrões socialmente determinados e aceites, os preconceitos e a exclusão social.

| QUADRO 01 ATITUDES E POLÍTICAS SOCIAIS VOLTADAS ÀS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS | PERÍODO DE SEGREGACIONISMO |
| | 1. Grandes instituições filantrópicas, segregativas e isoladas da sociedade |
| | 2. Abrigo e assistência médico social, em escala massiva |
| | 3. Caridade – O abrigado deve afastar-se da sociedade e receber piedade e comida dentro da instituição, com carácter permanente |
| | PERÍODO DO TECNICISMO |
| | 1. Grandes centros de reabilitação e atendimento por profissionais especializados |
| | 2. Abordagem tecnicista, paternalista, autoritária e assistencialista |
| | 3. Objectivos institucionais. Ajustamento aos padrões determinados pela instituição, que com isto julga estar ajustando o utente a uma sociedade supostamente correcta, pronta, considerada normal. |
| | 4. Grandes centros de reabilitação e atendimento por profissionais especializados |
| | PERÍODO DO AUTONOMISMO |
| | 1. Atendimento voltado à vida independente, socialmente integrada, nos contextos da família e da comunidade |
| | 2. Abordagem centrada no consumidor (no que diz respeito aos serviços de reabilitação), bilateral, horizontal entre os profissionais e os clientes |
| | 3. Ampliação dos recursos alternativos para reabilitação, aumentando o leque de oportunidades |

Na actualidade as pessoas com um corpo fora dos padrões estéticos socialmente aceites são, em muitos momentos, colocadas à margem das oportunidades sociais, e isto independe de suas capacidades (Sassaki, 1997). Os dados históricos colectados até agora ajudam-nos a compreender, sob esta perspectiva, alguns dos motivos que contribuíram para a caracterização desta realidade social. *“A mídia controla e dirige o desejo e reduz a amplitude de nossa faixa de preferências. Uma imagem que agrada a um grande grupo se torna um molde, e a beleza é seguida pelo seu imitador, e depois pelo imitador do seu imitador”* (Etcoff, 1999, p. 13).

Goffman (1980, p. 11) ao fornecer uma noção preliminar sobre o termo estigma refere que *“a sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias”*, e ainda que *“quando um estigma é muito visível, o simples fato de que ele entre em contato com outros levará o seu estigma a ser conhecido”* (p. 59). Com relação aos preconceitos, Crochik (1995), afirma que:

“Embora ele seja um fenômeno psicológico, aquilo que leva o indivíduo a ser preconceituoso ou não, pode ser encontrado no seu processo de socialização, no qual se transforma e se forma enquanto indivíduo. Ou seja, aquilo que permite o indivíduo se constituir é também responsável por ele desenvolver ou não preconceitos.” (p.15).

“A ideia de integração surgiu em consequência da exclusão social a que foram submetidas as pessoas deficientes por vários séculos” (Sassaki, 1997a, p.1), e pode ser acompanhada nos diferentes momentos históricos aqui apresentados. Posteriormente o modelo da integração social foi substituído pelo da inclusão social, que perdura até à actualidade.

Goffman (1980) um estudioso da Antropologia Social, Crochik (1995) da Psicologia Social e Sassaki (1995, 1995a, 1997, 1997a) da Educação Especial, apresentaram-nos, respectivamente, os conceitos de estigma, preconceito e exclusão social.

Os conceitos apresentados, logicamente, advêm das áreas de investigação específicas de cada autor, mas os processos de organização social/socialização são importantes para que todos eles possam buscar fundamentos para seus estudos, assim como também são relevantes para que a dança possa existir. Serre (1982) ao falar-nos sobre a universalidade da dança, atenta para a presença desta manifestação em todos os povos em diferentes épocas porque dança e sociedade também caminham juntas,

como já referimos anteriormente. Até o momento pudemos observar que, assim como a dança, a presença de pessoas portadoras de deficiência ocorre em todos os povos e épocas, isto é, dança e deficiência também podem caminhar juntas.

1.3 – A DANÇA E A DEFICIÊNCIA MOTORA

“Há uma nova tendência na dança que é ainda mais audaciosa nos seus desafios em relação à estética corporal - as companhias conhecidas como companhias de cadeiras de rodas. Essas companhias podem ser formadas inteiramente por dançarinos deficientes ou podem incluir um "mix" de dançarinos em cadeiras de rodas e dançarinos "em pé". A coreógrafa americana Victoria Marks, que atualmente mora em Los Angeles, chamou a atenção a essa forma de arte de maneira mais abrangente, pela primeira vez, com o seu filme Outside In, de 1994 (criado com a diretora Margaret Williams), que apresentava os membros da companhia britânica CandoCo. Em 1997, a Boston Dance Umbrella desafiou suas plateias com a sua apresentação de um Festival Internacional de Dança em Cadeiras de Rodas que apresentava oito companhias de dança em cadeira de rodas, assim como grupos da Europa". (Carbonneau, 1998).

Carbonneau (1998), em um artigo onde discute a Dança no final do século XX, só confirma que no cenário actual da dança, em países como os Estados Unidos da América, Inglaterra e Brasil, entre outros, é notável o surgimento de companhias de dança inclusiva.

Actuando profissional, semi-profissionalmente ou de forma amadora, tais companhias praticam diferentes tipos de dança: dança de salão, dança moderna, dança popular, dança contemporânea, dança clássico-acadêmica. Estas companhias apoiam-se em diferentes técnicas na preparação corporal do seu elenco - característica da dança contemporânea - e para além de participar em eventos segmentados (relacionados com a causa da deficiência e eventos específicos de dança) também produzem os seus próprios espectáculos, direccionados para um público comum.

Em 1979 na cidade de Eugene (Oregon), Karen Nelson e Alito Alessi fundam a "Joint Forces Dance Company", importante referência no movimento da Nova Dança Norte Americana, tendo como base os estudos e o desenvolvimento da técnica de Contacto

Improvisação criada pelo também norte-americano Steve Paxton¹⁷. A relação entre os bailarinos e as possibilidades de movimento geradas pela actuação da lei da gravidade, através dos impulsos, da inércia, e do apoio mútuo entre os corpos proporcionam novas formas de movimento que são exploradas pelos bailarinos em cena, Gil (2001) refere que:

“...o CI é uma forma de dança (a que se chamou já desporto-dança ou dança minimal) que assenta no contacto entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das «perguntas» postas pelo contacto do outro, «resposta» improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro, «resposta» dada num movimento ainda e sempre de contacto que engendra uma nova «pergunta» para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc”.
(p. 136).

Um dos propósitos desta companhia, além do encorajamento para o desenvolvimento da Nova Dança Norte-Americana, é o de cultivar uma área de expressão criativa onde pessoas de todas as etnias, habilidades físicas e/ou condição económica possam actuar, visando a eliminação dos preconceitos que inibem a diversidade cultural e artística ainda existentes no campo da dança¹⁸.

Actualmente o director artístico da companhia é Alito Alessi, e desde 1982 é também o produtor da “Breitenbush Contact Improvisation Teachers and Performers Conference”, evento de característica internacional, onde se reúnem profissionais, estudiosos e artistas envolvidos com o movimento da Nova Dança. Anualmente promove o “Danceability Project” onde bailarinos portadores e não portadores de deficiência são

¹⁷ Neste trabalho não diferenciamos a “Contactdance”, vista por alguns como um tipo de dança, do Contacto Improvisação visto como técnica de dança. Se o fizéssemos teríamos também que referenciar todas as escolas de dança moderna, da dança clássico-académica ou do jazz, por exemplo, factor que em nada contribuiria para esta investigação. Sabemos que já em sua génese houve a colaboração de um grupo de artistas para que esta técnica fosse investigada, documentada e por fim se estabelecesse enquanto tal. Posteriormente outros artistas, ao se apropriarem desta realidade, incluíram modificações nesta técnica, colaborando também para o seu desenvolvimento. Quando um producto artístico, fruto da aplicação desta técnica, é levado ao palco é chamado por alguns de “Contactdance”.

¹⁸ O termo Nova Dança Norte Americana é muitas vezes utilizado para designar, na América, o desenvolvimento da dança a partir do Contacto Improvisação. O termo Nova Dança também é utilizado na Europa, onde também existem escolas especializadas no Contacto Improvisação e em Nova Dança.

estimulados, conjuntamente, a descobrir as possibilidades desta arte, através da utilização do Contacto Improvisação¹⁹. (Alessi, 1997; Albright, 1997; Ponzio, 1997).

Também nos Estados Unidos da América, no início dos anos 80 no Departamento de Dança Moderna da Universidade de Utah, a professora Anne Riordan sem deixar de considerar os potenciais terapêuticos e educacionais da dança percebe as suas possibilidades artísticas e cria a Companhia de Dança Sunrise (Sherrill, 1998).

Em Dezembro de 1973, Celeste Dandeker, bailarina da London Contemporary Dance Theater durante uma apresentação no Ópera House, em Manchester, sofre um acidente em cena e fractura uma das suas vértebras cervicais. (Clake, M. & Crisp, C. 1989). Em 1990 é convidada pelo bailarino e coreógrafo Darshan Singh Bhuller para participar da curta metragem "The Fall" produzido pela BBC²⁰. Após a realização do filme conhece Adam Benjamin que desenvolvia um projecto de dança com pessoas portadoras de deficiência no "Mike Heaffey Centre" e depois de vários workshops e residências (que ministraram por toda a Inglaterra) surge, em 1991, a *CandoCo Dance Company*. (Magioli, 1996; Charman, 2000)²¹. Tal companhia, na actualidade, é internacionalmente reconhecida como uma companhia de dança contemporânea que *"desafia a história do bailado assente nos conceitos do bailarino perfeito e dono de um corpo jovem e atlético"* (Almeida, 1996, p. 45) e por seu reconhecimento público internacional, tanto por parte da crítica especializada em dança quanto dos espectadores será um dos objectos de estudo utilizado por nós para a caracterização de uma companhia de dança inclusiva.

Além dos exemplos destas companhias, experiências existem ainda, pontuais diga-se de passagem, de bailarinos que iniciaram as suas carreiras em companhias com este diferencial e hoje integram elencos de outras companhias onde tal diferença ou característica não é o foco central²². Por outro lado, podemos citar bailarinos que actualmente integram elencos de outras companhias de dança inclusiva, desenvolvem

¹⁹ Para mais informações consultar: Paxton, S. (1992, Inverno). 3 Days [3 Dias]. Contact Quaterly, 17 (1), 13-19.

²⁰ Televisão estatal britânica.

²¹ Actualmente o Mike Heaffey Centre denomina-se ASPIRE-National Training Centre.

²² Optamos por citar somente experiências de bailarinos portadores de deficiência porque entendemos que o trânsito de bailarinos sem deficiência entre companhias de dança é um facto absolutamente instituído. Entendemos ainda que a inclusão de bailarinos portadores de deficiência motora neste trânsito pode demonstrar o surgimento de uma nova possibilidade, para estas pessoas, neste mercado de trabalho. Como exemplo temos o bailarino David Toole que iniciou sua carreira na londrina *CandoCo Dance Company*, fez actuações como modelo fotográfico, em filmes e actualmente integra o elenco da também londrina DV8 Physical Theatre.

programas educativos e/ou terapêuticos com a intervenção da dança e/ou actuam como coreógrafos²³.

Ao considerarmos a existência no mundo de diversas companhias de dança inclusiva actuando cenicamente e depois de termos acompanhado alguns dados da evolução histórica destes universos, devemos relembrar os dois pressupostos iniciais desta investigação. O primeiro, está relacionado com as rupturas dos padrões estéticos estabelecidos na dança, a partir do desenvolvimento da Dança Moderna e, o segundo, relacionado com as conquistas sociais obtidas pelas pessoas com deficiência. Sem a conjugação destes dois factores, provavelmente, não poderíamos estar – neste momento – falando sobre este assunto.

No que se refere à Dança Moderna que tem em Isadora Duncan a sua primeira geração (Monteiro Robalo, 1995), há uma grande relação entre as mudanças propostas por este movimento, quando comparadas a dança clássico-académica, com a inclusão de bailarinos com deficiência no cenário da dança contemporânea, através da dança inclusiva.

Bernard (1990, in Macara de Oliveira, 1994, pp. 81-82) ao referir-se à dança moderna, e comparando-a aos padrões estéticos dominantes da dança clássico-académica, apresenta-nos 9 (nove) vectores principais para defini-la. São eles:

“1) A morfologia dos artistas escolhidos. Em vez de uma anterior uniformidade, a dança moderna utiliza as diferenças morfológicas: as desigualdades, a desproporção, os detalhes singulares a importância uniforme de todas as regiões orgânicas.

2) A visibilidade do corpo. O corpo tanto pode aparecer escondido, ou deformado, nos mais diversos figurinos, como aparecer na sua total nudez.

3) As posturas. A dança moderna cortou com a anterior hierarquização da postura erecta sobre outro tipo e posturas. Daí a exploração do movimento no chão, ou sentado, nas mais variadas posturas.

4) As atitudes. O modo como as diferentes posturas são assumidas, as relações entre os diferentes segmentos são motivo de pesquisa e procura de inovação, fora dos cânones tradicionais.

²³ Como exemplos, temos a bailarina Adriana Farias que iniciou sua carreira na Roda Viva Cia. de Dança e actualmente é professora de dança e bailarina da Cia. Experimental – Grupo Mão na Roda, em Diadema (SP), e também alguns dos ex-bailarinos da CandoCo Dance Company, que actualmente participam dos projectos educacionais da companhia. A bailarina Carolina Teixeira (da Roda Viva Cia. de Dança) e Bill Shannon têm se destacado como coreógrafos criando trabalhos para outras companhias de dança.

- 5) *Os gestos, ou seja os modos de explorar as articulações dos segmentos superiores. Constituem uma das maiores e mais complexas mutações em relação ao sistema clássico.*
- 6) *Os deslocamentos. Através de uma diversificação das formas de locomoção.*
- 7) *Expressão facial. O jogo fisionómico do olhar e de toda a face assumem por vezes uma riqueza e diversificação que se sobrepõe ao movimento corporal.*
- 8) *Expressão fónica. A introdução da voz tornou-se vulgar, quer em narrativas, gritos, cantos ou simples vocalizações.*
- 9) *Contactos. A exploração do contacto entre os diferentes corpos em cena, bem como entre corpos e objectos cénicos assume por vezes importância fundamental."*

As possibilidades abertas pelos nove vectores propostos por Bernard que mesmo não tendo sido pensados com esta finalidade, parecem poder demonstrar que já no início da dança moderna se abria a possibilidade para a inclusão de pessoas com deficiência nos palcos.

Monteiro Robalo (1995, p. 71), abre-nos ainda mais esta hipótese ao referir o expressionismo alemão e também a teoria de Laban, em suas palavras:

"A ênfase que começou a ser dada à expressão de sentimentos do bailarino, à relação entre a experiência pessoal e o movimento, à negação da irreal fuga clássica à gravidade mencionada, à importância do movimento personalizado, deu origem à corrente expressionista alemã e que, de certa forma, ajuda a compreender melhor a génese da teoria de Laban"

Passaremos, neste momento, à observação de algumas transformações relativas à participação social das pessoas com deficiência para, no final deste capítulo, voltarmos a discutir os 9 vectores propostos por Bernard (1990 in Macara de Oliveira, 1994).

A partir de 1981, com a instituição do AIPD-Ano Internacional da Pessoa Portadora de Deficiência, pela ONU-Organização das Nações Unidas, iniciou-se uma ampliação gradativa na busca pela melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência. Este processo, fruto de uma série de acontecimentos anteriores, ainda está em curso na actualidade. Com a publicação das "Normas para Equiparação de Oportunidades", a Arte e a Cultura passam a ser consideradas importantes factores para inclusão social destas pessoas. Refere o manual:

*“Os Países-Membros devem garantir que as pessoas com deficiência sejam incluídas em atividades culturais e possam participar nelas numa base igualitária. (...) Os Países-Membros devem garantir às pessoas com deficiência a oportunidade de usar o seu potencial criativo, artístico e intelectual ao máximo, não só para seu benefício mas também para o enriquecimento de sua comunidade, situada em zonas urbanas e rurais. Exemplo de tais atividades são a dança, a música, a literatura, o teatro, as artes plásticas, a pintura e a escultura. Particularmente nos países em desenvolvimento, deve ser dada ênfase às formas de artes tradicionais e contemporâneas, tais como marionetes, recitação e narração de histórias.”*²⁴ (Nações Unidas, 1996, p. 34).

Ao observarmos a história da representação do corpo, nas Artes Plásticas, podemos constatar a presença de corpos deficientes em diferentes momentos. Ribeiro (1997a) constata que dois modelos distintos e antagônicos permeiam esta história, o primeiro deles refere-se a representação do corpo saudável, onde o optimismo e a ordem estão presentes. O segundo corresponde ao modelo de representação do corpo doente. Em suas palavras:

“A distorção do corpo humano ou do rosto é flagrante no fantástico (Bosch, Arcimboldo, Blake), na sátira (Hogarth, Goya) e na tradição expressionista. Bacon é o exemplo extremo de pintor que se apropria da técnica do retratista para fustigar o corpo dos retratados, desfigurando-os [...]. Com Bacon, o paradigma do corpo belo, que durante séculos se tinha estabilizado na beleza da representação clássica, é destituído. No seu lugar Bacon impôs os seus corpos desfigurados, mutilados, torcidos, crucificados, vomitando, contorcendo-se, a constituir um novo paradigma estético”. (op. cit., p. 39).

Além da presença nas Artes Plásticas, no início do século XX, podemos constatar a presença de pessoas com deficiência no mundo dos espectáculos. Talvez para um público mais popular e em espaços considerados menos nobres do que os teatros onde a dança buscava novas direcções, mas nem por isso de menor importância. Referimo-nos ao Circo, que desde a Grécia Antiga marca a sua presença entre nós. Vejamos o anúncio de uma das atracções desta altura:

²⁴ Grifos nossos

“Senhoras e Senhores! Daqui a sessenta minutos, daqui a apenas uma hora, estarão a venda bilhetes na carruagem vermelha, no outro lado do campo, à direita. Entretanto, a gerência vai entreter-vos com uma enorme variedade de monstruosidades, mistificações e divertimentos... [...] Todas as aberrações e maravilhas foram fotografadas, pintadas e descritas tal e qual como apresentadas nesta longa série de ilustrações. Doze actuações monstruosas e anormalidades, bem vivas pelo preço de um só bilhete... Aproximem-se, aproximem-se!” (Naruyama, 2000, p. 15).

É importante ainda referir que as “performances” dos “Freaks” não datam única e exclusivamente ao final do século passado, há registos anteriores desta prática, mas o seu ápice ocorreu nesta altura onde alguns museus também os apresentavam²⁵.

Um outro aspecto eram as informações “educacionais” fornecidas sobre os “Freaks”. Ao considerarem o pressuposto evolucionista de que as espécies surgem e desaparecem segundo um processo de evolução natural e que as alterações nas estruturas genéticas asseguram a sobrevivência dos seres vivos, sempre havia uma explicação “fundamentada” sobre a importância destas pessoas para a humanidade. Naruyama (op. cit., p. 14) é quem refere:

“Havia sempre um senhor culto à disposição para dar uma detalhada explicação sobre a importância da mulher com quatro pernas ou do homem com pele de cobra na ordem natural das coisas. Por outro lado, as aberrações podiam ser vistas como um resultado necessário da busca pela diversidade. Esta segunda interpretação era mais incomodativa: alguns viam as aberrações como uma prova da degeneração da raça humana. Uma ideia que, ainda que infundada é fácil de entender: ver tantas deformações num único sítio pode fazer-nos duvidar da lógica da natureza”.

Mais uma vez podemos estabelecer uma relação directa com “Lucy”. Desta vez não pela capacidade de andar sobre as duas pernas, mas com a teoria de Chales Darwin que aqui (como em outros momentos históricos) foi utilizada para explicar factos que podem não relacionar-se directamente com a mesma²⁶.

²⁵ O termo “Freak” (do inglês) pode ser associado a um fenómeno ou capricho, a uma extravagância, fantasia, excentricidade ou monstruosidade. Normalmente também é utilizado para designar as “aberrações humanas”.

²⁶ A teoria de Darwin influencia o mundo moderno de diferentes formas, em alguns momentos alguns apropriaram-se de seus pressupostos de maneira equivocada para justificar actos. Rose (2000, p. 16) justifica: “Devo esclarecer alguns potenciais mal-entendidos. O mais importante é que não pretendo fazer campanha por efeitos edificantes decorrentes das crenças darwinistas. A verdade é que o Darwinismo tem

Ao abordarmos os “Freaks” não temos como objectivo relevar este momento de “inclusão social” das pessoas com deficiência, até porque este tipo de iniciativa mesmo trazendo, em alguns casos, uma melhor condição financeira a estas pessoas não contribui em nada com um aspecto mais amplo, onde a mudança da imagem social destes indivíduos pode ser conquistada através de sua inclusão no mundo dos espectáculos²⁷.

Uma série de outras perspectivas ainda podem ser abordadas à partir dos “Freaks”. Pasquel Penno, o homem de duas cabeças, pode ser o exemplo de uma delas.

Para não nos distanciarmos do nosso objectivo, afirmamos que o *“papel do corpo na dança é assim de facto fundamental”* (Monteiro Robalo, 1995, p. 39), assim como o é nas performances contemporâneas de Orlan, nas fotografias de Joel-Peter Witkin ou na obra de Frida Kahlo, motivada por sua presença corporal enquanto “veículo de ser no mundo” (Merleau-Ponty, 1994).

Retornando ao “homem de duas cabeças” poderíamos questionar se na realidade é um só homem, ou dois? A sua imagem, história pessoal (ou suas histórias pessoais) e os fundamentos do trabalhos de Merleau Ponty contrapondo-se ao dualismo cartesiano podem, futuramente, guiar-nos por este caminho e como um indício desta futura acção e, já em busca de alguma resposta, apresentamos a sua foto no Anexo 04.

Já a caminho da conclusão, nos debruçaremos sobre o termo inclusão social, que nos ajuda na composição do termo dança inclusiva.

Vimos anteriormente que os períodos de segregacionismo, tecnicismo e autonomismo marcaram as formas de relação social com as pessoas com deficiência. Demonstrámos o balizamento histórico destes períodos, mas sabemos que ainda hoje em dia os três modelos são aplicados em instituições educacionais e terapêuticas. Instituições existem que apoiam os seus serviços segundo a totalidade dos princípios de um desses

sido usado para impulsionar movimentos sociais como o eugenismo, que conduziram ao abuso, à esterilização ou à morte de muitos inocentes”.

²⁷ O “Rouxinol de Duas Cabeças” pode ser encarado como um exemplo de sucesso na conquista de uma melhor condição de vida através da exposição de si. Passamos a citar Naruyama (2000, pp. 10-11): “No entanto, muitas pessoas com deficiências conseguiram alguma consolação pela sua infelicidade. Conhecemos pelo menos duas famosas aberrações que encontraram conforto na religião: Aloa, o rapaz serpente e Millie, a gémea siamesa. Mas o que aconteceu à irmã gémea de Millie?

Millie e Christine, oriundas do estado norte-americano da Carolina do Norte, eram duas das mais famosas gémeas siamesas da história. Nasceram como escravas a 11 de Julho de 1851, unidas pela base da espinha dorsal. Os seus sistemas nervosos estavam unidos e tinham uma única vulva entre eles, mas cada irmã tinha todos os seus próprios membros, a maioria do tronco e uma consciência perfeitamente independente. As gémeas tiveram uma carreira de sucesso, que começou em Inglaterra, onde tiveram até direito a uma audiência com a rainha Vitória. De volta aos Estados Unidos, o Sr. Smith, o seu empresário, conseguiu que tivessem lições de canto, permitindo-lhes, com o nome de “Rouxinol de Duas Cabeças”, dançar e cantar quase que como profissionais. Millie e Christine morreram a 9 de Outubro de 1912, com 61 anos, na mansão que haviam adquirido na sua terra natal, a Carolina do Norte”.

modelos e outras que aplicam, segundo as necessidades e capacidades individuais dos seus utentes, modelos mistos.

Sassaki (1997) afirma que o modelo adequado aos nossos dias é o modelo da Inclusão Social, onde uma adaptação social ampla é necessária. Em suas palavras:

“O movimento de inclusão social começou incipientemente na segunda metade dos anos 80 nos países mais desenvolvidos, tomou impulso na década de 90 também em países em desenvolvimento e vai se desenvolver fortemente nos primeiros 10 anos do século XXI envolvendo todos os países. Este movimento tem por objetivo a construção de uma sociedade realmente para todas as pessoas, sob a inspiração de novos princípios” (p. 17).

Com a Inclusão Social as pessoas com deficiência devem ter um atendimento onde lhes sejam oferecidos os mais variados recursos auxiliares à sua reabilitação. A relação terapêutica deve ter como base uma horizontalidade entre os profissionais desta área e os seus clientes e deve visar uma vida independente, com uma inclusão social ampla nos contextos familiares e sociais. Também é importante referir que neste modelo não é só a adequação dos sistemas de saúde, educacionais e culturais que estão em jogo. Há também a necessidade de uma real transformação das próprias pessoas com deficiência, que devem adequar-se à sociedade. A inclusão é assim uma via de mão dupla, como referem alguns estudiosos do assunto²⁸.

No cenário contemporâneo da dança a presença de pessoas com deficiência nos palcos é algo que já ocorre, mas que ainda não é algo corrente. Neste contexto deve-se ressaltar que só um produto com excelência artística poderá contribuir para que uma gradativa mudança na imagem social destas pessoas se constitua e, neste momento, passarão a ser vistos como bailarinos dignos e não mais como pessoas que necessitam da nossa caridade, pena e benevolência. Eis o conceito de inclusão por nós adoptado no âmbito da dança inclusiva:

“Conceitua-se a inclusão social como o processo pelo qual a sociedade se adapta para poder incluir, em seus sistemas sociais gerais, pessoas com necessidades especiais e, simultaneamente, estas se preparam para assumir seus papéis na sociedade. A inclusão social constitui, então um processo bilateral no qual as pessoas, ainda excluídas, e a sociedade buscam, em

²⁸ Entendemos o termo reabilitação como um processo amplo onde estão incluídos os aspectos de saúde, sociais, educacionais e profissionais e não somente como reabilitação física, como é constantemente compreendido.

parceria, equacionar problemas, decidir sobre soluções e efetivar a equiparação de oportunidades para todos” (Sassaki, 1997a, p. 3).

No Quadro 02, a seguir, retornaremos aos 9 vectores propostos por Bernard (1990, in Macara de Oliveira, 1994) para a definição da dança moderna e faremos algumas das possíveis relações com o que é por nós entendido como dança inclusiva. Não queremos com isto “criar um novo tipo de dança”, já que também entendemos, em função das transformações históricas, que há espaços no cenário contemporâneo desta arte para a inclusão de bailarinos com corpos diferentes dos padrões estabelecidos pela sociedade e/ou pela dança clássico-acadêmica. Só optámos por esta definição para marcar temporalmente uma diversidade que já se constitui em realidade.

| QUADRO 02 VECTORES – DANÇA MODERNA / DANÇA INCLUSIVA | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BERNARD – VECTORES | DANÇA INCLUSIVA |
| <i>1) A morfologia dos artistas escolhidos. Em vez de uma anterior uniformidade, a dança moderna utiliza as diferenças morfológicas: as desigualdades, a desproporção, os detalhes singulares a importância uniforme de todas as regiões orgânicas.</i> | <p>As aberturas estéticas ocorridas no último século, advindas da ruptura entre a dança moderna e a dança clássico-acadêmica quando conjugadas a uma maior inclusão social das pessoas com deficiência motora tornaram possível a participação de bailarinos deficientes neste universo que <i>“utiliza as diferenças morfológicas: as desigualdades, a desproporção, os detalhes singulares a importância uniforme de todas as regiões orgânicas”</i>.</p> |
| <i>2) A visibilidade do corpo. O corpo tanto pode aparecer escondido, ou deformado, nos mais diversos figurinos, como aparecer na sua total nudez.</i> | <p><i>A visibilidade do corpo. O corpo tanto pode aparecer escondido, ou deformado, nos mais diversos figurinos, como aparecer na sua total nudez</i> e só esta exposição, dentro de todos os critérios que envolvem a criação e apresentação de um produto artístico, poderão contribuir para que corpos deficientes sejam encarados como algo comum nos palcos.</p> |

| QUADRO 02 (CONTINUAÇÃO) | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BERNARD – VECTORES | DANÇA INCLUSIVA |
| 3) <i>As posturas. A dança moderna cortou com a anterior hierarquização da postura erecta sobre outro tipo e posturas. Daí a exploração do movimento no chão, ou sentado, nas mais variadas posturas.</i> | <i>As posturas. A dança moderna cortou com a anterior hierarquização da postura erecta sobre outro tipo e posturas. Daí a exploração do movimento no chão, ou sentado, nas mais variadas posturas. Ao explorar o chão também se abrem as possibilidades da dança àqueles que nunca tiveram ou perderam a sua capacidade de estarem erectos.</i> |
| 4) <i>As atitudes. O modo como as diferentes posturas são assumidas, as relações entre os diferentes segmentos são motivo de pesquisa e procura de inovação, fora dos cânones tradicionais.</i> | <i>As atitudes. O modo como as diferentes posturas são assumidas, as relações entre os diferentes segmentos são motivo de pesquisa e procura de inovação, fora dos cânones tradicionais. As diferentes possibilidades de movimentos conseguidas através da exploração das relações entre os diferentes segmentos e as diferentes posturas encontradas na dança podem ser transferidas para o quotidiano dos bailarinos com deficiência, revertendo-se em algo positivo para a sua independência.</i> |
| 5) <i>Os gestos, ou seja os modos de explorar as articulações dos segmentos superiores. Constituem uma das maiores e mais complexas mutações em relação ao sistema clássico.</i> | <i>Os gestos, ou seja os modos de explorar as articulações dos segmentos superiores. Constituem uma das maiores e mais complexas mutações em relação ao sistema clássico.</i> |
| 6) <i>Os deslocamentos. Através de uma diversificação das formas de locomoção.</i> | <i>Os deslocamentos. Através de uma diversificação das formas de locomoção. Neste caso, muletas, próteses, cadeiras de rodas, patins, skates (entre outros) podem ampliar ainda mais suas possibilidades de exploração, não sendo por isso um constrangimento. Eventualmente mesmo uma “mais valia”²⁹.</i> |

²⁹ Na coreografia “For Heaven’s Sake”, uma co-produção do Ballet Gulbenkian e da NND/Galili Dance com estreia mundial em Portugal no 07/11/2001, o coreógrafo israelita Itzik Galili “vestiu” os bailarinos com próteses e canadianas para expressar a sua perspectiva sobre a realidade vivida no Médio Oriente (os figurinos são de Natasja Lansen e os cenários e adereços de Ascon de Nijs). Neste caso, a utilização de

| QUADRO 02 (CONTINUAÇÃO) | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BERNARD – VECTORES | DANÇA INCLUSIVA |
| 7) <i>Expressão facial. O jogo fisionómico do olhar e de toda a face assumem por vezes uma riqueza e diversificação que se sobrepõe ao movimento corporal.</i> | <i>Expressão facial. O jogo fisionómico do olhar e de toda a face assumem por vezes uma riqueza e diversificação que se sobrepõe ao movimento corporal</i> e devem ser muito explorados por aqueles com a sua motricidade mais comprometida. |
| 8) <i>Expressão fónica. A introdução da voz tornou-se vulgar, quer em narrativas, gritos, cantos ou simples vocalizações.</i> | Assim como a expressão facial, a <i>expressão fónica, a introdução da voz tornou-se vulgar, quer em narrativas, gritos, cantos ou simples vocalizações</i> , abrindo mais uma possibilidade de exploração das capacidades expressivas daqueles que têm a sua motricidade comprometida. |
| 9) <i>Contactos. A exploração do contacto entre os diferentes corpos em cena, bem como entre corpos e objectos cénicos assume por vezes importância fundamental.</i> | <i>Contactos. A exploração do contacto entre os diferentes corpos em cena, bem como entre corpos e objectos cénicos assume por vezes importância fundamental.</i> Em dança inclusiva todos os bailarinos (deficientes ou não) devem ter a capacidade de interagir perfeitamente com os possíveis aparelhos ortopédicos em cena. O contacto com estes objectos e entre os diferentes corpos em cena, também podem ser explorados com a utilização do contacto improvisação. |

O nosso próximo passo será a apresentação de um dos diferentes contextos da dança. Teremos como base o “The International Festival of Wheelchair Dance” e as companhias que nele participaram. Neste item ainda verificaremos os diferentes contextos de actuação destas companhias.

aparelhos ortopédicos em cena, por bailarinos que não tem nenhum tipo de deficiência motora, levou-nos a constatar uma mobilidade diferente em alguns casos, mas exponencialmente explorada. Ao constrangimento e surpresa inicial, sobrepôs-se a evidência e coerência do produto artístico. Sobre este trabalho refere Galili: “Para mim é um dever moral criar este trabalho, como meio de lembrar o lugar onde nasci e o mundo que o rodeia. Onde existem pessoas que parecem ter prazer na violência como se de uma forma de poesia se tratasse. Onde a rejeição é uma doença contagiosa. Mas também onde pessoas têm de viver com feridas e carências que nunca sararão. O que pretendo fazer não significa um insulto ou uma acusação, mas sim uma tentativa para fazer mais do que apenas pensar neste sofrimento; tentar acordar as minhas emoções - e as Vossas também - e gritar: BASTA!”

2) A DANÇA EM UM DIFERENTE CONTEXTO

2.1 – THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF WHEELCHAIR DANCE

Realizado entre os dias 29 de Maio e 14 de Junho de 1997, na cidade de Boston (USA), e produzido pelo Dance Umbrella em colaboração com o “Very Special Art’s Massachusetts” o “The International Festival of Wheelchair Dance” foi um importante evento para a dança inclusiva³⁰.

A reunião de 12 companhias de dança inclusiva que partilharam suas experiências entre si e com o público, através da realização de workshops, conferências, “jam sessions” de Contacto Improvisação e logicamente espectáculos, constituiu-se em um facto inegável: bailarinos com e sem deficiência podem actuar juntos e o resultado apresentado pode ser entendido como algo de excelência artística.

No cartaz de divulgação do evento o público é convidado a partilhar com a visão dos mais conceituados profissionais desta área, o que pode ser uma experiência divertida, enriquecedora e, por vezes mesmo surpreendente (Anexo 02).

Incidindo o foco desta investigação no âmbito da performance artística em dança com pessoas com deficiência motora, passaremos à apresentação, por ordem alfabética, das companhias presentes neste evento³¹.

2.1.1 – AXIS DANCE COMPANY – OAKLAND – USA

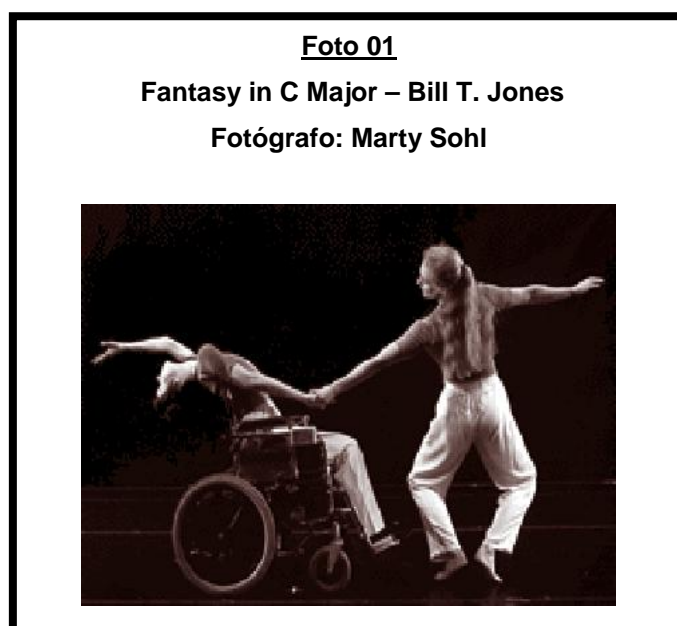
A companhia Axis tem realizado, desde 1987, um trabalho corporal inovador que recebeu elogios e mereceu o respeito internacional por parte do público. Sediada em Oakland, Califórnia, sob a direcção artística de Judith Smith e Nicole Richter, esta companhia constituída por um elenco inclusivo conta, em seu repertório, com as coreografias “Secret Ponies” de Stephen Petronio e “Fantasy in C Major” de Bill T. Jones (na Foto 01), entre outras.

³⁰ Criado em 1974 nos Estados Unidos da América, por iniciativa de Jean Kennedy Smith, irmã do presidente John F. Kennedy, o Programa Very Special Art’s International tem como principal objectivo a difusão e inclusão social de pessoas com deficiência através da arte. Hoje está presente em 86 países nos cinco continentes. Em Portugal faz-se presente através da LPDM-Centro de Recursos Sociais e no Brasil está vinculado a FUNARTE-Fundação Nacional de Arte.

³¹ Para a constituição deste item utilizámos cartazes, programas e fotos de espectáculos do nosso arquivo pessoal e também consultas à internet. Relativamente às fotografias apresentadas, quando nos for possível identificar o fotógrafo e o nome da coreografia ambos serão mencionados, caso contrário mencionaremos exclusivamente o nome da companhia. Nas condicionantes deste estudo mencionámos o variado número de fontes necessárias para a constituição desta investigação. Muitas vezes estas fontes não nos possibilitam uma recolha uniforme dos dados, mesmo assim entendemos que a apresentação destas companhias, da maneira como optámos por fazê-lo, pode contribuir para um melhor delineamento da nossa investigação e consequentemente da dança inclusiva. No final deste trabalho, nas referências bibliográficas, apresentaremos alguns dos sites que nos serviram de fonte e onde mais informações podem ser colectadas.

Judith Smith, uma das fundadoras da companhia, conheceu o contacto improvisação em 1983 e transferiu a sua paixão pelas provas equestres para a dança, depois de um acidente de viação. Além do contacto improvisação também estudou dança moderna e artes marciais, presentes no trabalho de preparação corporal da companhia.

Poder-se-à dizer uma das preocupações da Axis Dance Company o desenvolvimento de programas educacionais em escolas e na comunidade, sempre evidenciando as relações entre os aspectos da dança e da deficiência nos seus trabalhos. Esta companhia é uma das grandes divulgadoras da dança inclusiva no âmbito local, nacional e internacional e por seu trabalho tem recebido prémios e subvenções. Em 2000 o bailarino Uli Schimitz foi condecorado com o “Isadora Duncan Dance Awards” por sua performance individual sendo, segundo os conhecimentos declarados pela companhia, o primeiro bailarino com deficiência a receber este prémio.



2.1.2 – BILDERWERFER – VIENA – ÁUSTRIA

Em 1992, o coreógrafo Daniel Aschwanden começou a trabalhar com Christian Polster, um dançarino com a síndrome de Down. Sua iniciativa fez com que, em 1994, vários bailarinos e actores, alguns com deficiências e outros não, decidissem trabalhar juntos. Hoje a Bilderwerfer inclui três bailarinos com deficiência em seu elenco, em um total de seis. O grupo inspira-se nas “técnicas de nova dança”, especialmente no Contacto Improvisação, conjuntamente com a linguagem teatral. Além de espectáculos de dança fazem ainda instalações, workshops e “jams sessions”.

O questionamento social é muito presente no trabalho desta companhia. Através da projecção de imagens costumam desafiar os padrões corporais existentes e a maneira, muitas vezes ultrapassada, de lidar com as diferenças.

Actuando profissionalmente, desenvolvem iniciativas no âmbito educacional e demonstram que com este projecto é possível incluir pessoas com deficiência no universo artístico, transcendendo as ideologias terapêuticas.

Foto 02
Bilderwerfer



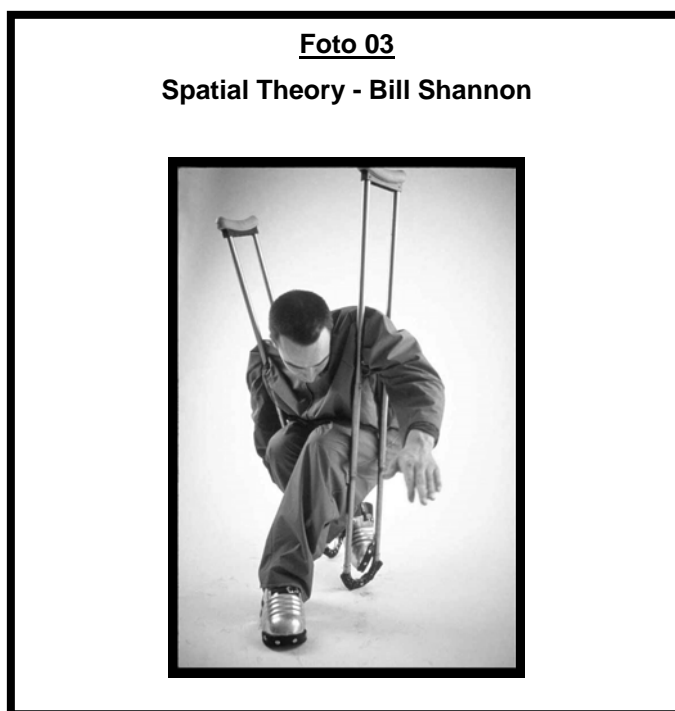
2.1.3 – BILL SHANNON – NOVA IORQUE – EUA

Bill Shannon usa canadianas desde os 5 anos de idade, quando teve diagnosticada uma forma rara de artrite. Bailarino e coreógrafo é um artista aclamado no cenário Hip-Hop dos Estados Unidos da América e entre os artistas com deficiência, pelo trabalho desenvolvido nos últimos dez anos. Artista multimedia também conhecido como “CrutchMaster”, expressa-se através do vídeo, design, instalações e dança.

A energia, a elegância e a fluidez de Shannon, que em suas coreografias combina o uso das canadianas com os skates, têm fascinado audiências em todo o mundo. Alguns já se referem a este tipo de movimentação como a “técnica Shannon”. Actualmente é um dos coreógrafos do “Cirque du Soleil”, tendo sido citado na edição de Agosto/Setembro de 2001 da revista alemã Ballet Tanz como um promissor coreógrafo.

Em seu trabalho faz uma fusão dos movimentos urbanos da juventude com a sua história pessoal, enquanto pessoa com deficiência. Costuma referir que as suas canadianas o colocam em pé de igualdade com outros bailarinos, porque com elas ele

pode carregar o seu próprio peso e sua experiência. Bill dança em canadianas, e não com elas ou apesar delas.



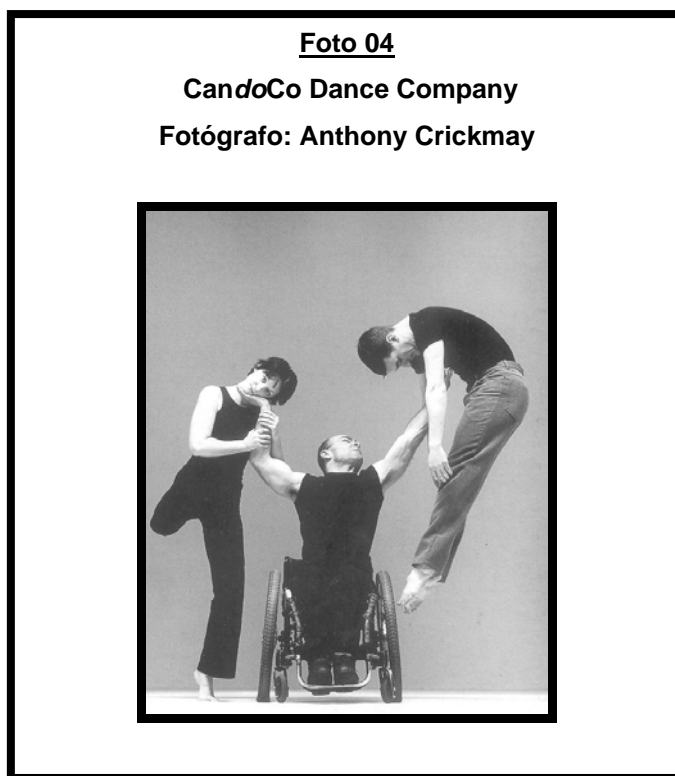
2.1.4 – CANDOCO DANCE COMPANY – LONDRES – INGLATERRA

A britânica *CandoCo* integra em seu elenco bailarinos com e sem deficiência motora, foi fundada por Adam Benjamin e Celeste Dandeker, sendo actualmente dirigida por esta. Iniciou as suas actividades em 1991, como parte de um esforço para a utilização da dança como meio plenamente inclusivo para estudantes deficientes e não deficientes em um centro de reabilitação (Albright, 1997). Celeste, bailarina da "London Contemporary Dance Theatre" sofreu um acidente em cena em 1973, que lhe trouxe sequelas irreversíveis (Clake, M. & Crisp, C., 1989). Participou no filme "The Fall", onde teve que rever os seus conceitos sobre a dança e redescobrir o que seria dançar sobre uma cadeira de rodas. Retornou efectivamente à dança depois do seu encontro com Adam Benjamin.

Utilizando uma combinação da técnica de Graham e do Contacto Improvisação, esta companhia de dança é considerada como uma das principais referências neste universo, sendo aclamada pelo público e reconhecida pela crítica.

Habitualmente realizam workshops e seminários, além de manterem um projecto educacional dirigido para adolescentes com e sem deficiência, a Cando II. "Outside in", da coreógrafa Victoria Marks, é um importante registo em vídeo da companhia porque

além da qualidade artística apresentada foi um meio eficaz para que o trabalho da companhia atingisse um número maior de espectadores.



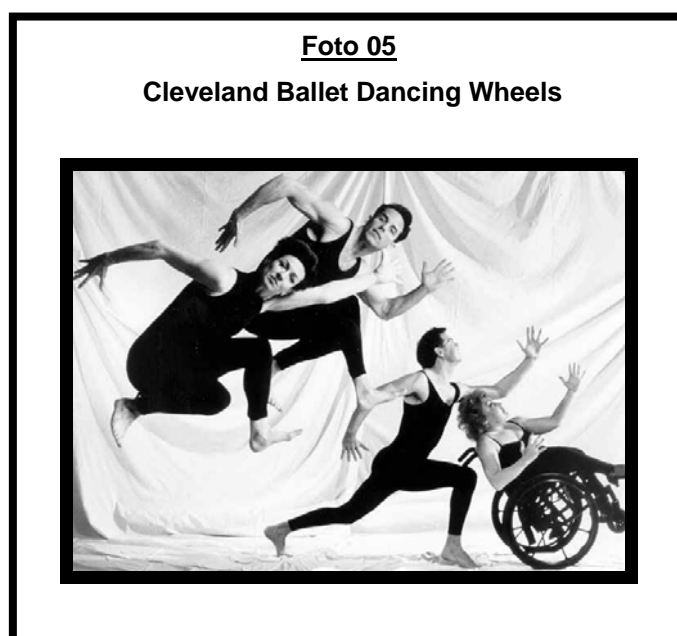
2.1.5 – CLEVELAND BALLET DANCING WHEELS – CLEVELAND – EUA

Mary Verdi-Fletcher, nasceu em Cleveland, Ohio. É a principal bailarina e directora da Cleveland Ballet Dancing Wheels. Nascida com espinha bífida, Verdi-Fletcher fundou a sua companhia em 1980 para promover a colaboração entre talentos da dança, tendo eles ou não algum tipo de deficiência, enquanto demonstram a diversidade desta forma de arte e as habilidades de artistas portadores de necessidades especiais.

É uma companhia profissional de dança inclusiva, associada ao Ballet de Cleveland. Tal associação, em 1990, levou a companhia a estruturar um programa de alcance educacional, pelo qual ministra conferências, aulas demonstrativas e várias apresentações pelos Estados Unidos da América e outros países. Desde 1994, Sabatino Verlezza é o coreógrafo residente e director da companhia.

Em várias das coreografias da companhia são evidentes a influência da dança clássica-académica, mas também referem os princípios de Graham e “uma técnica de dança em cadeira de rodas, com um estilo próprio” quando divulgam os seus workshops que também contemplam as dimensões lúdicas, educativas e terapêuticas da dança.

Além do seu envolvimento artístico com a companhia, Mary Verdi-Fletcher desempenha também o cargo de presidente de uma organização sem fins lucrativos voltada à promoção de carreiras artísticas de pessoas com deficiência. Actua em diferentes campos relacionados com a deficiência, nomeadamente na reabilitação, no Movimento de Vida Independente e consequentemente na luta pelos direitos destas pessoas. A atribuição de importantes prémios evidencia ainda o reconhecimento pelo seu trabalho.



2.1.6 – DANCEABILITY PROJECT – EUGENE – EUA

O Projecto DanceAbility teve início em 1987 e é internacionalmente reconhecido como sendo uma força de primeira ordem pelo seu trabalho na criação de comunidades inclusivas da Nova Dança Norte Americana.

Neste projecto pessoas de diversas origens culturais, deficientes e não deficientes utilizam-se do Contacto Improvisação como a base de seus trabalhos, com o objectivo de permitir o desenvolvimento criativo dos indivíduos. Esta iniciativa tem estimulado e contribuído com o desenvolvimento da Nova Dança Norte Americana além de gerar inúmeras actuações neste âmbito.

O Projecto DanceAbility pretende eliminar os preconceitos que inibem a diversidade artística e cultural através da performance, da comunicação e da educação. Alito Alessi é o responsável por este projecto e está envolvido no desenvolvimento do Contacto Improvisação há mais de duas décadas. É internacionalmente conhecido como o precursor, professor e coreógrafo, em trabalhos com pessoas portadoras de deficiência (Alessi, 1997; Albright, 1997).

Desde 1982, Alessi produz o "Breitenbusch Contact Improvisation Teachers and Performers Conference", que se tornou o mais importante encontro internacional para estudantes, professores e artistas envolvidos com a Nova Dança (op. cit.).

Emery Blackwell conheceu Alito Alessi, e descobriu a dança em um workshop de "DanceAbility". Juntos têm criado várias coreografias e realizado vários espectáculos e workshops pelo mundo, entre estes trabalhos estão "There and Back Again", e "Wheels of Fortune", apresentado na foto 06 (Albright, 1997). Ambos vêem a dança como uma ferramenta pedagógica positiva e acreditam que, depois de ver - um homem que "convença" em sua cadeira de rodas - a dança e o público estarão mais abertos a ele (Alessi, 1997).

Foto 06

**Wheels of Fortune – Alito Alessi e
Emery Blackwell
Fotógrafo: Edis Jurcys**



2.1.7 – DIN A 13 – COLÓNIA – ALEMANHA

A DIN A 13, sediada em Colónia, foi fundada em 1995 como um colectivo de dançarinos e músicos. Provém de uma companhia já existente chamada Mobiaki, que se apresentou em toda a Europa durante alguns anos. O trabalho da DIN A 13 baseia-se em técnicas de improvisação, com um forte envolvimento em relação à exploração de difíceis temas emocionais, pela qual questiona as normas estéticas vigentes na sociedade e os tabus que lhes estão associados. Gerda König é a principal intérprete e directora da companhia, que também realiza workshops no âmbito educacional.

Foto 07

Colours of Longing – Gerda König

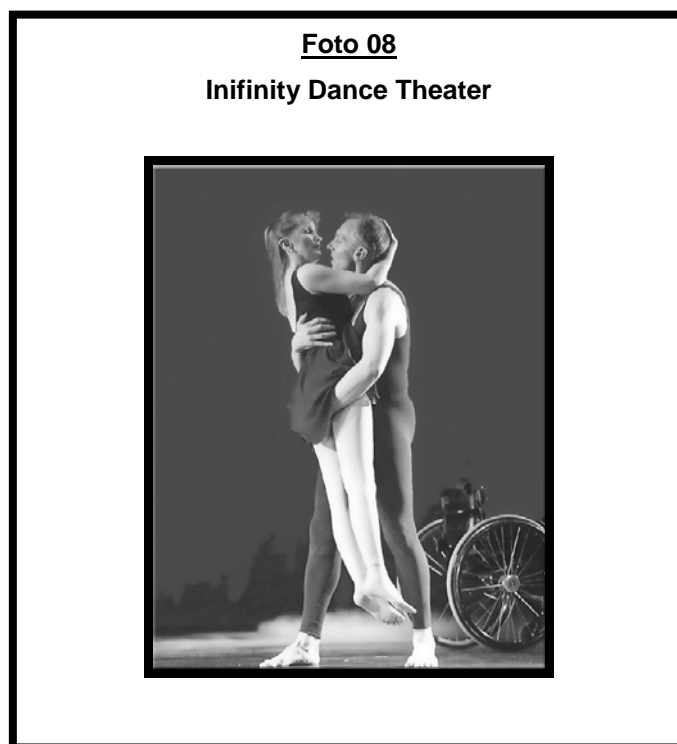


2.1.8 – INFINITY DANCE THEATER – NOVA IORQUE – EUA

A Infinity Dance Theater foi fundada em 1994 por Kitty Lun e inclui em seu elenco bailarinos com e sem deficiência juntamente com bailarinos com mais de 40 anos de idade.

Kitty Lun dedicou a sua vida à dança e a partir de um acidente que a deixou paraplégica decidiu criar esta companhia. Como base da preparação corporal dos bailarinos há uma associação entre os princípios da dança clássica-académica, da dança moderna e do jazz, além de canto e técnicas de teatro. Já se apresentaram em diversos países do mundo e há um grande comprometimento com o aspecto educacional em seu trabalho. Katti Lun, também directora artística da companhia, acredita que a formação de professores de dança capazes de compreenderem os

aspectos da deficiência possa gerar uma importante contribuição para que o público amplie a sua compreensão do que é um bailarino. Além dos diversos workshops que ministram, possuem um programa educacional vocacionado para professores em que os fundamentos da dança clássica-acadêmica e da dança moderna são utilizados para compor o que chamam de “dança em cadeiras de rodas”.



2.1.9 – LIGHT MOTION – SEATTLE – EUA

Charlene Curtiss fundou a Light Motion em 1988. Era uma entusiasta da ginástica artística quando, aos dezassete anos de idade, lesionou permanentemente sua medula espinhal nas barras das paralelas assimétricas. Graduiu-se em direito, profissão que exerceu até iniciar sua carreira profissional em dança, no ano de 1989. Ensina regularmente na "University of Washington Medical Center" e é artista residente nas escolas públicas de Washington.

A base do trabalho corporal desta companhia funda-se no Contacto Improvisação, mas também desenvolve uma técnica original de controle da cadeira de rodas, através do trabalho do movimento das mesmas que, segundo Albright (1997) redefine os parâmetros da dança e a terminologia coreográfica.

Um dos objectivos da companhia é ajudar às pessoas portadoras de deficiência na descoberta de novas experiências no inexplorado mundo da dança e do movimento

artístico, integrando-os através de produções profissionais e populares. A Light Motion já participou de festivais de dança nos Estados Unidos e no estrangeiro (op. cit.).



2.1.10 – LIMITES CIA. DE DANÇA – CURITIBA – BRASIL

Criada pela coreógrafa Andréa Sérgio em 1992, a Limites Cia. de Dança tem uma prática baseada nas teorias de Rudolf von Laban e reúne em seu elenco bailarinos com e sem deficiência, acrobatas, actores, que buscam o desenvolvimento de uma linguagem de dança contemporânea baseada na diversidade.

O processo educacional, seja através da formação de novos bailarinos, professores de dança ou coreógrafos é algo que acompanha os princípios norteadores deste trabalho. Desde 1998 esta companhia de dança é um dos locais de estágio obrigatório aos alunos dos dois cursos superiores de dança do Estado do Paraná.

Considerada pela crítica brasileira como um dos grupos que mais tem contribuído com a pesquisa de novas linguagens da dança contemporânea, a Limites Cia. de Dança, desenvolve o seu trabalho com o apoio da Associação dos Deficientes Físicos do Paraná e do Centro Cultural Teatro Guaíra.

Já realizaram apresentações em todas as regiões do Brasil, onde também participaram no prestigiado Festival de Dança de Joinville. No exterior já representaram o país em diversos festivais promovidos pelo Very Special Art´s (Very Special Arts Brasil, 2000).

Foto 10

Clap on the Wheels – Andréa Sério



2.1.11 – PARADOX DANCE – BERKELEY – USA

Bruce Curtis, Lorry B e Riccardo Morrison são os fundadores da Paradox Dance. Bruce Curtis é um estudioso e praticante do Contacto Improvisação que também forma a base técnica desta companhia, sendo uma importante referência entre os seguidores de Steve Paxton e, é o responsável pela introdução desta técnica na América Central (Curtis & Ptashek, 1997)³².

A Paradox Dance explora a relação mente/corpo, o movimento especial, a arquitectura, o tempo e a percepção do público. Bruce Curtis é um activista, professor de dança e artista que usa uma cadeira de rodas. Ensina e actua no âmbito do Contacto Improvisação desde 1990 em workshops inclusivos em todo o mundo.

³² No filme “Sobre Rodas e Movimento”, citado entre as nossas referências bibliográficas, Bruce Curtis dança o dueto Stone House Dance com a bailarina brasileira Bete Caetano.

Foto 11
Paradox Dance



2.1.12 - RODA VIVA CIA. DE DANÇA – NATAL – BRASIL

A Roda Viva Cia. de Dança teve a sua origem ligada ao Programa Multiprofissional de Reabilitação na Lesão Medular, do Departamento de Fisioterapia da UFRN-Universidade Federal do Rio Grande do Norte, quando Henrique Amoedo, o seu fundador, participava do “Curso de Especialização em Consciência Corporal”³³.

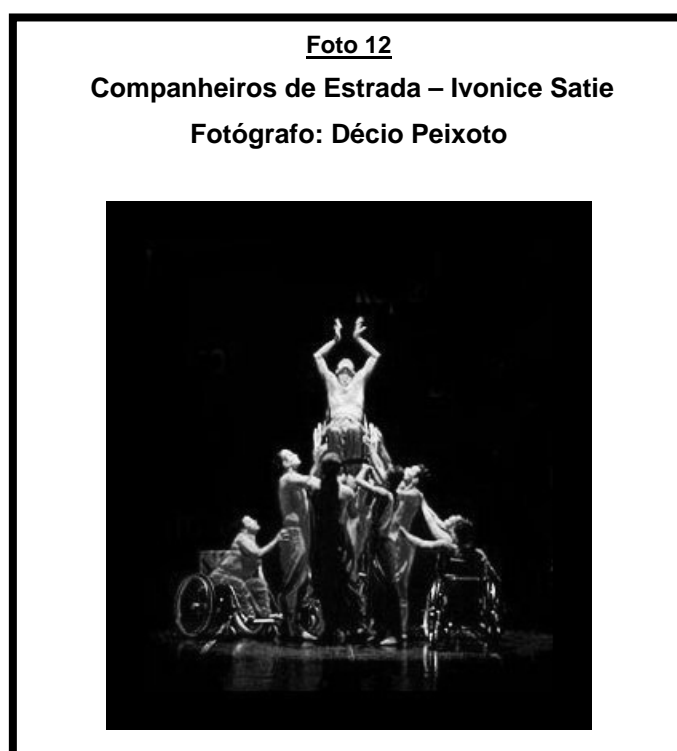
Fruto de um estudo académico, com apenas um ano de trabalho, esta companhia extrapolou os seus objectivos iniciais, direccionados aos aspectos educacionais e terapêuticos, conquistando importantes espaços no meio brasileiro da dança.

Foi dirigida por Henrique Amoedo até 1999, hoje a direcção artística é da responsabilidade de Edeilson Matias e a direcção geral de Rejane Sousa. Inclui bailarinos com e sem deficiência em seu elenco e o Método Dança-Educação Física (Claro, 1995) é a base de seu trabalho corporal. Conjuntamente também utilizam o Contacto Improvisação e os princípios da Dança Moderna (Laban).

³³ O Programa Multiprofissional de Reabilitação na Lesão Medular teve a coordenação do Prof. Ricardo Lins e o Curso de Especialização em Consciencialização Corporal do Prof. Doutor Edson Claro.

Em seu repertório existem criações de importantes coreógrafos brasileiros e já se apresentaram em todas as regiões do Brasil, além do Festival Extremus em Portugal no âmbito da Porto 2001-Capital Europeia da Cultura.

Costumam associar aulas abertas e workshops às suas apresentações, pois valorizam o aspecto educacional e terapêutico deste trabalho.



2.2 – SÍNTESE

A característica de universalidade e a relevância da dança na organização social de diferentes povos é algo que já foi investigado por inúmeros autores. Serre (1982), por exemplo, apresenta-nos a dança como uma actividade universal, polivalente, polissêmica, polimorfa e psicossomática. Gray (1984, in Delimbeuf, 1997) considera a dança em suas diferentes formas, dimensões, níveis de prática social e, também para o mesmo autor, *“acentuando a componente estética, a dança é definida como uma arte do movimento humano”* (in Monteiro Robalo, 1995, p. 14). Já Batalha e Xarez (1999, p. 9) assumem a reflexão de Langer (1957)³⁴ ao considerarem a dança um *“gênero artístico, mesmo que as suas manifestações se apresentem de uma forma não teatral,*

³⁴ Vide em Langer, S. (1957) Problems of Art. New York: Charles Scribner.

como o dançar pura e simplesmente por prazer. Toda a Dança teatral ou lúdica se insere assim na dimensão Arte”.

Todas as companhias anteriormente apresentadas actuam cenicamente, pertencem portanto, ao âmbito da dança-teatral definida por Macara de Oliveira (1994, p. xxxvi) como sendo *“uma actividade com intenções e/ou espectaculares, ligada à cultura ocidental, que se manifesta através da aplicação de técnicas corporais específicas”.*

Concordamos com Langer (1957, in Batalha & Xarez, 1999) quando refere a presença da dimensão artística em todas as dimensões da dança mas, também devemos ressaltar que no estudo a que nos propomos, recorde-se, o principal foco incide sobre a participação de bailarinos com deficiência motora no cenário da dança-teatral, através da dança inclusiva. Nesta perspectiva há a necessidade de sua concretização em termos de apresentação pública, que se pretende, possa contribuir na relação desempenho e interpretação, desta forma de expressão artística que é a dança. Implica pois a perseguição das qualidades expressivo-formais que lhe são subjacentes (Monteiro Robalo, 1995), assim como a consideração dos aspectos sociais e médicos que envolvem a questão da deficiência, evidenciando mais uma vez a interdisciplinaridade que permeia esta investigação e a relevância das fases terapêuticas, educacionais e de apresentação pública no âmbito da dança-teatral no desenvolvimento deste processo, sempre com o foco central no produto a ser apresentado.

No Quadro 03 apresentaremos as diferentes formas, dimensões e níveis de prática de dança (Gray, 1984) encontrados nas companhias apresentadas, continuando a nossa busca na direcção da caracterização das companhias de dança inclusiva. Ressaltamos que Gray propõe dois níveis de prática (profissional, amador/escalões etários diferenciados) e que o nível semi-profissional (Monteiro Robalo, 1995) não é contemplado por este autor.

Antes de concluirmos esta síntese, é importante referir que todas as companhias mencionadas desenvolvem programas educacionais, sejam eles em suas próprias sedes ou através de workshops e conferências que ministram em suas digressões. Estas acções são direccionadas a profissionais envolvidos com os contextos artísticos, educativos e/ou terapêuticos da dança e profissionais de outras áreas que tenham interesse por este tipo de trabalho. São também direccionadas para pessoas que manifestem interesse pelo movimento e, nos dois casos, estão abertas a pessoas com e sem deficiência. Realizam “workshops” avançados, dirigidos exclusivamente para indivíduos com experiência em dança.

Artes Marciais, canto, acrobacia e teatro também ajudam a compor o trabalho corporal desenvolvido por várias destas companhias, demonstrando uma vez mais o traço de contemporaneidade destes trabalhos.

| QUADRO 03 THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF WHEELCHAIR DANCE FORMAS, DIMENSÕES E NÍVEIS DE PRÁTICA DAS CIAS. PARTICIPANTES | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|-----------|-------------------|
| COMPANHIAS | DANÇA | | |
| | FORMAS | DIMENSÕES | NÍVEIS DE PRÁTICA |
| Axis Dance Company | Contacto-Improvisação Dança Moderna | Artística | Profissional |
| Bill Shannon | Hip-Hop | Artística | Profissional |
| Bilderwerfer | Contacto Improvisação | Artística | Profissional |
| CandøCo Dance Company | Contacto Improvisação Contract-Release Technique | Artística | Profissional |
| Cleveland Ballet Dancing Wheels | Dança Clássico-Académica | Artística | Profissional |
| Danceability Project | Contacto Improvisação | Artística | Profissional |
| Din A 13 | Contacto Improvisação | Artística | Profissional |
| Infinity Dance Theater | Dança Clássico-Académica Dança Moderna Jazz | Artística | Profissional |
| Light Motion | Contacto Improvisação | Artística | Profissional |
| Limites Cia. de Dança | Dança Moderna | Artística | Semi-Profissional |
| Paradox Dance | Contacto Improvisação | Artística | Profissional |
| Roda Viva Cia. de Dança | MDEF-Método Dança Educação Física Contacto Improvisação | Artística | Semi-Profissional |

No que se refere à filosofia de trabalho destas companhias, podemos constatar a existência de um consenso no que diz respeito às preocupações sociais da dança inclusiva, mesmo quando o foco do trabalho incide na dimensão artística da dança. Em todos estes trabalhos, seja através das coreografias ou instalações apresentadas, nos projectos educacionais desenvolvidos ou até na postura individual de seus

intervenientes, estão marcados o respeito e a vontade de mudança de padrões socialmente estabelecidos, na dança e na forma como as pessoas com deficiência são socialmente aceites³⁵.

Entre as 12 companhias que estiveram no “International Festival of Wheelchair Dance” e que foram por nós caracterizadas, constatámos ainda que 10 delas têm um nível de prática profissional. As únicas companhias que actuam semi-profissionalmente que lá estiveram, são as companhias brasileiras. Este facto pode ser reflexo da situação económica vivida por aquele país. Neste universo, a companhia mais antiga foi fundada em 1980 e a mais recente em 1995. Interessante ainda sublinhar que a formação das companhias referidas, à excepção da Roda Viva Cia. de Dança, foi na sua génese bastante similar e que apenas a companhia supracitada teve como propulsor o meio académico e, especificamente, através de um estudo de investigação desenvolvido em uma universidade pública brasileira.

³⁵ Referimos instalações porque esta forma de manifestação artística também é utilizada por duas das companhias estudadas, nomeadamente a Bill Shannon e a Bilderwerfer.

CAPÍTULO III – METODOLOGIA

1) CONCEPÇÃO EXPERIMENTAL

1.1 - Objectivo

Segundo Monteiro Robalo (1995), à medida que os convencionalismos vigentes no universo da dança são abalados gera-se a necessidade da procura de níveis explicativos para o que está a ocorrer. A mesma autora ainda refere que:

“...à dificuldade inicial de definir o conceito de dança, sintoma da visão holística de que está imbuída e, conseqüente recusa da atomização provocada por imperativos da análise, assim como pelo seu carácter efêmero, podemos aliar outra problemática, ou seja, a existência de danças, quando se questiona que dança? dúvida que por vezes evidencia com particular acuidade, o contexto em que se insere” (p. 16).

Tais afirmações levaram-nos a julgar ser pertinente reforçar o âmbito a que nos referimos, já que a inclusão de pessoas portadoras de deficiência no universo cénico da dança ainda é algo relativamente novo e, por mais que haja abertura no cenário da dança contemporânea para a sua participação, podem permanecer confusões no que diz respeito ao âmbito ou contexto em que se insere o produto apresentado.

Falámos anteriormente de um diferente contexto da dança e referimos então, neste universo, doze companhias. Todas têm os seus trabalhos vocacionados para a performance artística em dança-teatral. Em nossa actuação profissional temos verificado alguns espectáculos de companhias de dança que incluem pessoas portadoras de deficiência em seus elencos onde a dança é assim apresentada como um produto de elaboração artística e de natureza estética onde é exigido um tratamento formal específico, como parte do universo das Artes a que pertencem. Como parte deste tratamento formal específico podemos citar a presença da intencionalidade estética (Best, 1985), da organização temporal específica (Boillès, 1995) e de um conjunto de características formais distintas (Serre, 1984), caracterizando assim o âmbito de actuação das mesmas e também o âmbito central desta investigação, o da performance artística em dança, onde também são destacados a função e o contexto cultural em que se inserem.

No que se refere à intencionalidade estética Monteiro Robalo (1995) afirma que:

“O que referimos quanto à intenção e à expressividade inerentes à dança, implica por isso, uma interpenetração de vários contributos a nível de Arte, da

Estética, da Filosofia, da Psicologia, da Comunicação e da Motricidade de entre outras áreas do conhecimento, que torna complexo tal empreendimento, sublinhando diferentes níveis explicativos” (p. 17).

Ao centralizarmos esta investigação no universo da dança inclusiva, ou seja, ao verificarmos a inclusão de pessoas portadoras de deficiência no universo cénico desta arte, podemos vislumbrar inicialmente os contextos educacionais ou terapêuticos anteriormente referidos. Já o contexto artístico-performance é algo ainda relativamente novo e com a necessidade de uma maior compreensão. Este aspecto leva-nos à definição do objectivo desta investigação, abaixo apresentado:

DESCREVER, COMPARAR E CARACTERIZAR COMPANHIAS DE DANÇA QUE INCLUEM PESSOAS PORTADORAS DE DEFICIÊNCIA MOTORA EM SEU ELENCO E QUE ACTUEM, PORTANTO, NO ÂMBITO DA DANÇA INCLUSIVA EM CONTEXTO ARTÍSTICO.

1.2 - Hipótese

Participamos no universo da dança inclusiva há sete anos. Inicialmente a nossa experiência nesta área relacionava-se com o desenvolvimento de uma monografia durante um curso de especialização (lato-sensu) promovido pelo Departamento de Artes da UFRN, no Brasil. O passo seguinte foi a formação de um grupo que se transformou em uma companhia de dança inclusiva, a primeira companhia brasileira com esta característica a conquistar importantes espaços no cenário da dança, apresentando-se em diversos eventos e trabalhando com importantes coreógrafos do cenário brasileiro da dança. Tal companhia serviu como referência directa para a criação de um trabalho semelhante no estado de São Paulo, por meio de uma assessoria por nós prestada, desenvolvendo-se similarmente neste momento um trabalho semelhante também em Portugal³⁶.

Paralelamente à actuação artística mencionada, nunca deixámos de pesquisar e publicar artigos (científicos ou de opinião) nesta área, além de divulgar nacional e internacionalmente este trabalho, seja através dos espectáculos ou das inúmeras acções de formação, workshops, seminários e palestras ministradas, além do

³⁶ Tal iniciativa é o Projecto Piloto: Dançando com a Diferença que, desde Setembro de 2001 é promovido pela DREER-Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação, através do SAC-Serviço de Arte e Criatividade. Serviço este que também inclui actividades inclusivas em Artes Plásticas e Teatro e que está sob a coordenação da Dra. Ester Vieira.

desenvolvimento de um projecto educacional junto ao Governo do Estado do Rio Grande do Norte, em Natal, no Brasil.

Neste período também participámos em encontros relacionados com a questão da deficiência e, mais especificamente, em encontros de dança inclusiva. Entre estes destacam-se o “I Encontro Nacional de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiência” no Rio de Janeiro, Brasil, realizado em 1995 e o “International Festival of Wheelchair Dance” em Boston, nos Estados Unidos da América, no ano de 1997³⁷.

Constatamos que existe neste universo uma estreita relação com os conceitos advindos da Educação Especial e Reabilitação e, muitas vezes as relações entre os intervenientes nesta área são “contaminadas” por aspectos que em nada se relacionam com o contexto artístico da dança.

Neste caso referimo-nos especificamente a atitudes “piegas” e paternalistas relacionadas com o produto apresentado, que muitas vezes nem apresenta o tratamento formal necessário a uma obra de arte, aqui representada pela dança. Compreendemos que tais posturas muitas vezes estão socialmente condicionadas e, uma imagem positiva não é norma no que se refere a pessoas portadoras de deficiência motora, sendo também um dos objectivos da Educação Especial e Reabilitação a transformação desta realidade. Relativamente a um espectáculo de dança estas são questões secundárias, o que deve ser relevado é a sua apresentação enquanto um produto de elaboração artística e de natureza estética onde é exigido um tratamento formal específico, como parte do universo das Artes a que pertencem, como já dissemos anteriormente. Portanto, o importante é o produto apresentado e não a questão da deficiência destas pessoas, este aspecto pode (e a nosso ver deve) ser relevado em outros contextos, diferentes do da dança-teatral.

Todas as experiências vividas neste meio além de muito gratificantes criaram em nós fortes referenciais sobre esta realidade e, por participarmos activamente neste momento que consideramos histórico e na ausência de dados sistematizados sobre o assunto, julgamos necessária a realização desta investigação teórica, no âmbito da

³⁷ O “I Workshop de Atividades Corporais e Dança sobre Rodas” realizou-se de 23 a 27 de 1995. No dia 28, vários dos grupos participantes neste evento apresentaram-se no “I Encontro Nacional de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiência”. Ambas as promoções realizadas pela SADEF-Sociedade Amigos do Deficiente Físico e Grupo Giro Giro de Dança sobre Rodas. Posteriormente, entre os dias 05 a 08 de Julho de 2001 a Prefeitura de Macaé, o CVI-Macaé e o Very Special Art’s Brasil promovem o “I Encontro Nacional de Danças para Pessoas Portadoras de Deficiência” e ainda registamos em nossas fontes documentos acerca da realização, em 30/11/2001, do “I Encontro Nacional de Dança sobre Rodas” no Clube Atlético Juventus, uma promoção do curso de fisioterapia da UNICID-Universidade Cidade de São Paulo. Encontramos aqui 3 “primeiros encontros nacionais” onde o mesmo tema foi abordado e este aspecto pode demonstrar a necessidade de uma maior sistematização e/ou organização deste universo no Brasil.

performance artística em dança inclusiva, onde pretendemos verificar as seguintes hipóteses:

Hipótese 1:

EXISTEM PONTOS DE INTERSECÇÃO NOS PROJECTOS DE ACÇÃO E PLANOS DE INTERVENÇÃO DE COMPANHIAS DE DANÇA INCLUSIVA QUE ACTUAM NO ÂMBITO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA.

Hipótese 2:

EXISTEM ESPECIFICIDADES NA CONSTITUIÇÃO DOS ELENÇOS E NA DIRECÇÃO DE COMPANHIAS NO ÂMBITO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA EM DANÇA INCLUSIVA.

1.3 - Amostra

A população alvo da parte experimental deste estudo é composta por 16 bailarinos e 3 directores de companhias de dança inclusiva. Sete destes bailarinos actuam de forma profissional na CandoCo Dance Company, sediada em Londres e nove actuam semi-profissionalmente na Roda Viva Cia. de Dança em Natal, no Brasil. São dois os directores da Roda Viva Cia. de Dança, um director geral e o outro artístico e um director artístico da CandoCo Dance Company.

Assim como Macara de Oliveira (1994, p. xxxvi), *“bailarino/a é por nós utilizado em sentido lato para designar, não apenas o profissional que dança, mas todo aquele que se dedica regularmente a actividades de dança, ou que se apresenta em público a dançar um bailado.”* Quanto ao tipo de actuação que desenvolveremos consideraremos bailarinos profissionais aqueles que têm a dança como uma actividade exclusiva e remunerada e, bailarinos semi-profissionais, aqueles que exercem as suas actividades como uma actividade secundária, com remuneração esporádica. Finalmente, bailarinos amadores, aqueles que exercem a dança como uma actividade de tempos livres e sem remuneração (Monteiro Robalo, 1995).

“Em relação ao termo espectáculo, ele é empregue para designar qualquer tipo de apresentação pública de dança teatral, sem estar necessariamente ligado ao conceito de grandes efeitos cénicos a que o termo espectacularidade está frequentemente associado” (Macara de Oliveira, 1994, p. xxxvi).

1.3.1 - Critério de Selecção

Criada em 1991 depois de uma série de workshops que Celeste Dandeker e Adam Benjamin realizaram em Inglaterra, a **CandoCo Dance Company** é, na actualidade, considerada por críticos de dança de diversos países como a principal referência mundial neste tipo de trabalho. Almeida (1996, p. 45) refere o seguinte:

“Com a CandoCo o conceito de coreografia ganha novas dimensões: pelos objectos que se lançam pelo ar, que se manipulam com uma leveza diferente, que se tocam como verdadeiros corpos vivos. É o todo do trabalho que os bailarinos apresentam em palco que o público observa. O jogo estabelece-se na procura de novos eixos corporais de energia, descobrem-se movimentos que nada têm a ver com as experiências a que a dança contemporânea nos tem habituado”.

Ponzio (1996, p. 4-3) comenta que *“logo que surgiu, a CandoCo surpreendeu pela vitalidade e pela maneira nova e original de abordar a dança. Alegres, otimistas, dinâmicas, suas coreografias eram puro prazer”.*

Em 1996, participaram na Bienal de Dança de Lyon (França) e, segundo a direcção do evento, uma das motivações para o convite foi o *“interesse universal”* deste trabalho (op. cit., p. 4-3).

A caminho do décimo aniversário da companhia, uma reportagem sobre a estreia do novo programa do grupo no “Edinburgh Festival Theatre”, relembra o início deste trabalho quando ainda não havia o estatuto de companhia profissional e sim o de um projecto de aulas de dança abertas num centro desportivo. Também é referida a importância da companhia no cenário artístico londrino e a colaboração de coreógrafos premiados como o venezuelano Javier de Frutos e o nova-iorquino Doug Elkins (Apter, 2000, p. 78), que criaram as duas peças do programa que estavam em processo de construção quando realizámos a nossa intervenção.

Ainda no contexto artístico é de referir que actuam regularmente em diversos países e em sua digressão de décimo aniversário, entre os meses de Julho e Dezembro de 2001, apresentaram-se nas Filipinas, Polónia, Suíça e Alemanha, com direcção artística de Celeste Dandeker.

A preocupação com o contexto educacional da dança também é um aspecto presente na companhia. Bailarinos recrutados nos primeiros workshops ministrados por Celeste

Dandeker e Adam Benjamin e alguns convidados compuseram o primeiro elenco da CandoCo Dance Company. Hoje, além de ministrar workshops, em grande parte das cidades onde se apresentam, a companhia mantém um programa educacional baseado em oficinas e residências dirigido a jovens entre os 12 e os 18 anos (portadores ou não de algum tipo de deficiência). Bianualmente realizam ainda um encontro, o “International Summer School”, para alunos vindos de todo o mundo.

A segunda companhia que compõe a nossa amostra é a **Roda Viva Cia. de Dança**, actualmente dirigida por Rejane Sousa e Edeilson Matias. Teve o início de suas actividades em 1995 quando o seu fundador, Henrique Amoedo, que deixou a companhia em 1999, participava do Curso de Especialização em Consciência Corporal, promovido pelo Departamento de Artes da UFRN-Universidade Federal do Rio Grande do Norte em Natal, no Brasil, sob a coordenação geral do Prof. Doutor Edson Claro. Um protocolo entre o Departamento de Artes e o Departamento de Fisioterapia desta universidade viabilizou a inclusão de Henrique Amoedo no “Programa Interdisciplinar de Reabilitação na Lesão Medular” do Hospital Universitário Onofre Lopes, sob a coordenação do Dr. Ricardo Lins.

Após um ano de trabalho, em Dezembro de 1996 esta companhia de dança, fruto da união de um projecto artístico e o outro hospitalar, apresenta os seus resultados no evento Semanas de Dança, promovido pelo Centro Cultural São Paulo, em São Paulo, evento onde importantes companhias do Brasil também se apresentavam. A participação neste evento trouxe a esta companhia uma maior visibilidade de seu trabalho e gerou a possibilidade de inclusão de pessoas portadoras de deficiência motora no meio da dança-teatral contemporânea onde, anteriormente, nenhuma companhia brasileira com estas características havia marcado presença (Bragato, 1996; Hirao, 1996; Conselho Federal de Medicina-CFM, 1997; Alcantara, 1999). É então a partir deste momento que a ênfase anteriormente dada aos aspectos terapêuticos e educacionais começa a ser reduzida (continuando, porém subjacente), sendo a ênfase principal transferida para os aspectos técnico-artísticos da dança. Nesta época Henrique Amoedo comenta que *“a dança surgiu primeiro como um recurso terapêutico e hoje estamos interessados na performance artística”* (in Bragato, 1996, p. 8-C).

A participação desta companhia de dança como uma das representantes brasileiras no “International Festival of Wheelchair Dance”, uma promoção do “Dance Umbrella” e do “Very Special Art´s Massachussetts”, como já dissemos anteriormente, serviu para solidificar uma trajectória que havia sido iniciada dois anos antes, posteriormente

surtem convites de diversos estados brasileiros para apresentações da companhia, que também já se apresentou em Portugal³⁸. Vejamos o que referiu Pimentel (1998, p. 1) sobre o trabalho desta companhia:

"Com pouco tempo na estrada, mas com bagagem suficiente para impressionar tanto os espectadores quanto a crítica. No mês de maio, percorreu várias cidades do Sul e Sudeste do país, numa turnê de 40 dias, e recebeu muitos elogios também pelo trabalho educativo que desenvolve através do Projeto Arte na Escola (UFRN / Governo do Estado)".

Além da vertente educativa e da transferência de seu "background" a instituições públicas e privadas brasileiras, devemos referir que existem no repertório da Roda Viva Cia. de Dança obras de importantes coreógrafos daquele país. Segundo Ponzio (1998, p. Especial-1):

"Para escapar à proposta meramente terapêutica, a Roda Viva vem investindo no aperfeiçoamento técnico de seu elenco e em seu repertório, que conta com criações de Ivonice Satie, Luiz Arrieta, além de uma coreografia ainda inédita de Henrique Rodovalho, do grupo Quasar".

Em síntese, poderíamos assim referir que a solidez e coerência dos princípios norteadores dos trabalhos artísticos das duas companhias acima referidas, o reconhecimento público de suas intervenções, a colaboração de importantes coreógrafos na criação de seus repertórios, bem como o trabalho educativo que desenvolvem foram aspectos relevantes para que escolhêssemos o elenco e a direcção destas companhias como elementos para a composição da amostra desta investigação. No Anexo 05 apresentamos o repertório das duas companhias desde a sua fundação, com o nome das coreografias, coreógrafos e datas das estreias mundiais destes trabalhos.

1.3.2 - Caracterização

A amostra que compõe esta investigação é formada pelos bailarinos e pela direcção das duas companhias de dança inclusiva anteriormente mencionadas.

³⁸ A Limites Cia. De Dança, sob a direcção de Andréa Sério, foi a outra companhia brasileira presente no evento e ambas foram indicadas pelo Programa Very Special Art's Brasil vinculado a FUNARTE-Fundação Nacional de Arte.

A nossa colecta de dados com a **CandoCo Dance Company** foi no período de 07 a 22 de Agosto de 2000 em sua sede no “ASPIRE” em Londres, portanto, a nossa amostra relativamente a esta companhia refere-se aos elementos a ela pertencentes naquele período. A sua composição é a seguinte:

- Direcção Artística 1 Pessoa
- Bailarinos 7 Pessoas

Relativamente a **Roda Viva Cia. de Dança** a participação da companhia no V Congresso Nacional de Arte-Educação na Escola para Todos no Centro de Convenções Ulysses Guimarães e o espectáculo que realizaram no VI Festival Nacional de Arte sem Barreiras, no Teatro Nacional Cláudio Santoro, ambos em Brasília/Distrito Federal no Brasil, geraram o momento oportuno para a nossa intervenção, entre os dias 6 e 9 de Novembro de 2000. Aqui também, a exemplo da outra componente da nossa amostra, participaram os elementos pertencentes à companhia naquele momento. Apresentamos a sua composição:

- Direcção Geral 1 Pessoa
- Direcção Artística 1 Pessoa
- Bailarinos 9 Pessoas

Portanto, a amostra que compõe esta investigação é constituída por 19 pessoas, sendo **3 directores** e **16 bailarinos**. Vale ressaltar que na **CandoCo Dance Company** todos actuam profissionalmente enquanto que na **Roda Viva Cia. de Dança** esta actuação é semi-profissional e que entre os elementos da amostra há 11 pessoas com e 8 sem deficiência motora. No quadro 04 apresentaremos este universo e caracterizaremos as pessoas com deficiência motora (CDM) e sem deficiência motora (SDM) segundo a sua actividade na companhia:

| QUADRO 04 CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA SEGUNDO O TIPO DE ACTIVIDADE E CONDIÇÃO CORPORAL | | | | | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|-----|-------|-----|------------|-----|
| COMPANHIA | DIRECÇÃO | | | | BAILARINOS | |
| | ARTÍSTICA | | GERAL | | SDM | CDM |
| | SDM | CDM | SDM | CDM | | |
| CandoCo Dance Company | 0 | 1 | 0 | 0 | 3 | 4 |
| Roda Viva Cia. de Dança | 1 | 0 | 0 | 1 | 4 | 5 |

1.4 - Instrumentos e Condições de Registo

Uma vez definido o objectivo central e as hipóteses desta investigação, além de fundamentado o âmbito do estudo e as principais razões que nos impeliram para o estudo a que nos propomos, passamos à apresentação dos dois instrumentos por nós adoptados, nomeadamente um inquérito por questionário aplicado aos 16 bailarinos e uma entrevista semi-estruturada com os 3 directores das companhias pertencentes à nossa amostra. As correspondências trocadas entre a coordenação do II Mestrado em Performance Artística-Dança da FMH-Faculdade de Motricidade Humana e a CandoCo Dance Company para a oficialização da nossa colecta de dados é apresentada no Anexo 06³⁹. Pensamos contudo importante relembrar o objectivo do estudo:

DESCREVER, COMPARAR E CARACTERIZAR COMPANHIAS DE DANÇA QUE INCLUEM PESSOAS PORTADORAS DE DEFICIÊNCIA EM SEU ELENCO E QUE ACTUEM, PORTANTO, NO ÂMBITO DA DANÇA INCLUSIVA EM CONTEXTO ARTÍSTICO.

1.4.1 - Inquérito por Questionário

Para identificarmos em que consistem e como decorrem as rotinas de trabalho de uma companhia de dança inclusiva, caracterizando o seu elenco, questão já levantada em

³⁹ Não serão apresentados os documentos relativos aos contactos com a Roda Viva Cia. de Dança para a efectivação da entrevista e aplicação do inquérito por questionário, porque os mesmos foram realizados directamente com a direcção da companhia por via telefónica.

nossa revisão de literatura, criámos um modelo de inquérito, com 19 questões, que foi aplicado aos 7 bailarinos da *CandøCo Dance Company* e aos 9 bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança*.

Tal inquérito foi distribuído aos 7 bailarinos da *CandøCo Dance Company* em 07/08/2000 e os mesmos tiveram um período de 13 dias para respondê-lo. Para os bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança* foram distribuídos no dia 06 e a data limite estipulada para a sua devolução foi 09 de Novembro de 2000. Os modelos de inquérito, nas duas versões utilizadas (em português e inglês), são apresentados no Anexo 07. O tempo disponibilizado para que cada grupo respondesse ao inquérito esteve directamente relacionado com o período em que estivemos com as respectivas companhias.

Inicialmente reunimo-nos com os bailarinos das companhias para apresentar o inquérito e os objectivos da investigação, além de esclarecer possíveis dúvidas sobre o preenchimento do mesmo. Posteriormente, os inquéritos foram distribuídos e, dentro do prazo estipulado, foram devolvidos à medida que este processo era concluído. Todos foram instruídos no sentido de preencherem individualmente os seus inquéritos e foi-lhes dada a opção de esclarecerem connosco as eventuais dúvidas surgidas durante este processo.

As 19 questões, seguindo modelos propostos por autores como Lüdck & André (1986), Quivy & Compenhoudt (1988), Ghiglione & Matalon (1993) e Demo (1999), foram divididas em categorias distintas, com o objectivo de ampliar quantitativa e qualitativamente as possibilidades de respostas, permitindo-nos um conhecimento mais vasto da realidade investigada. Tal divisão também buscou eliminar factores limitadores ao seu preenchimento, além de facilitá-lo.

Propusemos 06 questões fechadas (com respostas de múltipla escolha), 07 questões abertas (onde não podemos prever o tipo de respostas) e 06 questões mistas (onde os dois tipos anteriormente citados se complementam). Todas as questões foram distribuídas, aleatoriamente, dentro de 3 níveis básicos de perguntas, que abaixo passaremos a nomear:

- Nível 1 – Classificador Principal
Que nos permite identificar a nossa população alvo

- Nível 2 - Classificador Secundário

Que nos permite caracterizar cada bailarino, através de suas características pessoais

- **Nível 3 – Perguntas de Intensidade**

Além de nos fornecer dados complementares e de reforço aos itens anteriores, facultam a obtenção de informações pessoais de cada bailarino e directamente relacionadas com a sua actuação

De forma mais específica podemos assim referir os três níveis utilizados. No Nível 1 - Classificador Principal, com o objectivo de comprovar que realmente estávamos atingindo a população alvo necessária à elucidação na nossa dúvida fundamental.

No Nível 2 - Classificador Secundário, buscámos obter maiores informações sobre as características pessoais e condição corporal dos inquiridos, com uma maior especificação de seus dados pessoais em um primeiro momento, e com ênfase nas rotinas de actuação e/ou preparação corporal nas companhias de dança a que pertencem ou fora dela, no momento seguinte.

O Nível 3 - Perguntas de Intensidade além de nos fornecer dados de confirmação e/ou reforço do nosso classificador principal e/ou secundário, este item tem como principal objectivo apresentar-nos dados relativos à intensidade, ou seja, a forma como o bailarino percebe a actuação de si próprio e dos outros, sendo portanto, um nível onde há a necessidade de uma avaliação.

No Anexo 07 foram apresentamos os modelos dos inquéritos aplicados e no Quadro 05 apresentamos as suas questões, seus 3 níveis e a sua natureza (A = Aberta; F = Fechada e M = Mista)⁴⁰.

⁴⁰ Julgamos necessária a pergunta número 7 porque poderíamos deparar-nos com pessoas que, mesmo actuando em uma companhia de dança, não se considerassem bailarinos. Por exemplo, poderíamos ter uma resposta negativa nesta questão (Item 72) e como justificativa (no Item 721) termos uma resposta parecida com: “Não sou bailarino, faço dança como um recurso auxiliar ao tratamento fisioterápico que desenvolvo no hospital, a fisioterapeuta disse que as aulas de dança poderiam me ajudar.”, ou ainda, “Não, não sou bailarina, só venho até às aulas para acompanhar o meu irmão que ficou deficiente. Como perco muito tempo aqui, decidi participar para não ficar parada.”

Também, nesta questão, aplicámos um filtro relativamente ao tipo de questão e à sequência das respostas, para que pudéssemos obter informações distintas dos bailarinos com e sem deficiência, sem ter a necessidade de criar modelos diferenciados de inquérito, facto que poderia gerar algum constrangimento não só para os indivíduos pesquisados como para o pesquisador.

Ainda deixámos a opção para os inquiridos expressarem alguma outra informação ou algo que julgassem relevante e que não houvéssemos perguntado. Para isto inserimos a última pergunta do inquérito (Questão Aberta N° 19) que é: Se desejar fornecer alguma outra informação ou expressar algo, utilize o verso da folha ou anexe outra.

| QUADRO 05 INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO – QUESTÕES, NÍVEIS E NATUREZA | | | | |
|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---|---|
| NÍVEL | QUESTÃO | NATUREZA | | |
| | | A | F | M |
| I | 4 – É portador de algum tipo de deficiência motora? | | X | |
| | 7 – Você é bailarino (a)? | | | X |
| II | 1 – Idade | | X | |
| | 2 – Sexo | | X | |
| | 3 – Nível de escolaridade | | X | |
| | 5 – Assinale a etiologia (causa) de sua deficiência | | X | |
| | 6 – O que ocasionou a sua deficiência e há quanto tempo? | | | X |
| | 8 – Sendo você um bailarino, é: | | X | |
| | 9 – Desenvolve outra(s) actividade(s) paralelamente à dança? | | | X |
| | 10 – Há quanto tempo (em anos e meses) você dança? | X | | |
| | 11 – Quantas horas semanais dedica às aulas e/ou ensaios de dança? | X | | |
| | 12 – Quais são as técnicas utilizadas em sua companhia ou grupo para manutenção e/ou trabalho das qualidades dos bailarinos? | X | | |
| III | 13 – Faz algum outro trabalho corporal fora de sua companhia ou grupo? Se sim, Qual? | | | X |
| | 14 – De quantos espectáculos, em média, costuma participar por mês? | X | | |
| | 15 – Se tivesse que avaliar o seu desempenho como bailarino(a), em que nível o situaria? | | | X |
| | 16 – Para quem, porquê e como você dança? | X | | |
| OUTRAS INFORMAÇÕES | 17 – No trabalho que desenvolve, qual(is) é (são) a(s) área(s) prioritariamente trabalhadas? | | | X |
| | 18 – Escreva, numa sequência crescente de importância, as principais características necessárias para que um bailarino tenha um óptimo desempenho. | X | | |
| OUTRAS INFORMAÇÕES | 19 – Se desejar fornecer alguma outra informação ou expressar algo, utilize o verso da folha ou anexe outra. | X | | |

1.4.2 - Inquérito por entrevista

Uma “entrevista representa um dos instrumentos básicos para a colecta de dados” sendo “uma das principais técnicas de trabalho em quase todos os tipos de pesquisa utilizados nas ciências sociais” (Lüdke & André, 1986, p. 33). Ao entrevistarmos os directores de companhias de dança inclusiva recolhemos “dados descritivos na

linguagem do próprio sujeito” (Bogdan & Biklen, 1994, p. 134) que podem ser complementares às informações dos documentos por nós colectados.

Em nossa fase de preparação do inquérito por entrevista estruturámos um guião com assuntos prioritários a serem desenvolvidos na mesma, portanto, o modelo adoptado foi o de entrevista semi-estruturada *“que se desenrola a partir de um esquema básico, porém não aplicado rigidamente, permitindo que o entrevistado faça as necessárias adaptações”* (Lüdke & André, 1986, p. 35). *“Mesmo quando se utiliza um guião, as entrevistas qualitativas oferecem ao entrevistador uma amplitude de temas considerável que lhe permite levantar uma série de tópicos e oferecem ao sujeito a oportunidade de moldar o seu conteúdo”* (Bogdan & Biklen, 1994, p. 135).

Questões acerca da história e do repertório das companhias, informações sobre os coreógrafos com os quais já trabalharam, sobre as aulas e também sobre o público foram planeadas. Em uma entrevista há a necessidade de se estabelecer uma boa relação entre os intervenientes e do *“investigador pôr o sujeito à vontade”* (op. cit. p. 135), programámos questões pessoais e relativas a diferentes aspectos da deficiência motora, estas só seriam feitas se houvessem espaços para tal, gerados pelo bom relacionamento entre entrevistados e entrevistador.

Ambas as entrevistas, com a directora da CandoCo Dance Company, e com os directores da Roda Viva Cia. de Dança, foram realizadas mediante a marcação prévia de um horário e definição do local e registadas em cassete vídeo. Inicialmente os entrevistados foram informados sobre os objectivos da nossa investigação e acerca do desenvolvimento da entrevista e posteriormente, como já dissemos, passámos à realização das entrevistas semi-estruturadas (Lüdke & André, 1986) que têm os seus roteiros apresentados no Anexo 08.

1.5 - Modelo Estatístico

Em nosso **inquérito** temos 06 questões fechadas, com respostas de múltipla escolha, estas forneceram variáveis quantitativas que *“podem ter utilizações convencionais em investigação qualitativa”* (Bogdan & Biklen, 1994, p. 194). Existem também 07 questões abertas, onde não podíamos prever o tipo de respostas e que invariavelmente trazem variáveis qualitativas e, ainda 06 questões mistas, onde os dois tipos anteriormente citados se complementam.

Os mesmos autores ainda sugerem que *“estes tipos de dados podem abrir novos caminhos a explorar e questões a responder. Os dados quantitativos são muitas vezes incluídos na escrita qualitativa sob a forma de estatística descritiva”* (op. cit., p. 194),

portanto, o modelo estatístico adoptado é assim orientado numa vertente descritiva, com recurso à estatística gráfica e classificação tabelar, por julgarmos constituir o modelo mais adequado ao objectivo do estudo e respectivas hipóteses de trabalho formuladas.

Relativamente às **entrevistas**, relembramos que o modelo adoptado foi o de entrevista semi-estruturada onde características como *um “discurso por pacotes”* (com assuntos específicos a serem abordados), *“alguns pontos de referência (passagens obrigatórias)”*, *“informação recolhida num lapso de tempo”* e *“inferência moderada”* (Ketele & Roegiers, 1999, p.194) foram consideradas.

Actualmente, diversos autores sustentam que nas abordagens qualitativas, a metodologia aplicada nas histórias de vida já é completamente aceite pela possibilidade de construção de um novo conhecimento (Lüdke & André, 1986; Bogdan & Biklen, 1994). Nossos entrevistados têm as suas actividades profissionais intimamente ligadas às suas trajectórias de vida e julgamos que as suas entrevistas, para além de contribuírem para esta investigação, possam trazer algo mais personalizado (e não menos importante) ao universo académico.

Diante do exposto, e após a transcrição das entrevistas, através de uma análise de conteúdos identificámos os aspectos mais relevantes para a nossa investigação implicando ainda a redacção de uma sinopse, subdividida em 5 itens, nomeadamente “sobre o público”, “sobre a sociedade/deficiência”, “sobre os coreógrafos/repertório”, “sobre as aulas/os bailarinos” e “sobre os aspectos pessoais”. que teve as suas informações complementadas através dos documentos colectados. Idêntica estratégia também foi adoptada, aquando da análise das questões abertas e mistas do inquérito acima referido.

1.6 - Recursos

A consecução desta investigação só foi possível devido à utilização do equipamento que passamos a explicitar.

Para o registo das entrevistas utilizámos uma câmara de vídeo Sony – CCD-F555E com tripé profissional e cassetes vídeo – Sony E60. Para visionarmos e transcrevermos as entrevistas o equipamento utilizado foi um gravador de vídeo – JVC e uma televisão Sony - MK2.

Recorremos, em termos informáticos, a um computador Cyrix/Intel 6x86MX com 128MB/RAM, sistema operativo Microsoft Windows 98 e impressora Hewlett Packard – DJ-695C. O “software” utilizado para o processamento de textos foi o Microsoft Word

2000. Com o Microsoft Access (versão 9.0), criámos uma base de dados onde foram inseridos todos os dados acerca das fontes/documentos obtidos e que julgámos relevantes para o nosso estudo. Com esta base de dados centralizámos todas as informações referentes às fontes colectadas, ajudando-nos na organização das referências bibliográficas.

1.7 - Condicionantes

As *“limitações e condicionantes são parte integrante do quotidiano de um investigador”* e *“constituem por isso mesmo um desafio”* (Claro, 2002, p. 86).

A união dos universos da dança teatral contemporânea e da deficiência motora é algo relativamente novo e que denota a necessidade de uma postura interdisciplinar por parte dos pesquisadores que a esta área se dedicam. Poucas são as pessoas que se dedicam a esta área de estudo e como consequência existe um reduzido número de publicações científicas nesta área, apresentando-se aqui a primeira condicionante desta investigação.

Esta realidade levou-nos a uma busca de fontes/documentos de diversos tipos para a composição do nosso referencial teórico, entre elas estão, artigos em jornais diários e seus suplementos, artigos em revistas (científicas ou não, com publicações semanais, mensais, anuais), anais de congressos, actas de simpósios e/ou conferências, livros (em sua totalidade ou capítulos), manuscritos, “newsletters”, monografias e teses, entre outros. Para a organização deste material, principalmente pelo seu volume e variedade vimo-nos obrigados a realizar uma selecção e catalogação dos mesmos para, posteriormente, organizarmos estas informações em uma base de dados criada por nós. Tal procedimento mesmo revelando-se de enorme importância para a conclusão desta investigação demandou imenso tempo, sendo este o nosso segundo condicionante.

Nossa última condicionante refere-se a uma adequação de conceitos. Ao nos referirmos a alguém que tem um corpo fora da norma, ou seja, que tem uma deficiência, é importante valorizarmos a pessoa e não a sua anormalidade (ou deficiência), isto nos é muito claro e além de acompanhar a nossa trajectória profissional acreditamos que seja subjacente a uma investigação como essa⁴¹. Inúmeros são os conceitos “politicamente correctos” que poderiam ser aqui utilizados.

⁴¹ Norma (do latim norma), aquilo que se estabelece como base ou medida para a realização ou a avaliação de alguma coisa. *Deficientia* (do latim deficientia), falta, falha, carência. Imperfeição, defeito e insuficiência.

Qual deles seria o mais adequado aos nossos objectivos? Chegar a uma resposta sobre este aspecto não foi fácil.

Relembramos que o âmbito central desta investigação é a performance artística em dança. As intersecções com outras áreas do conhecimento são perfeitamente naturais, inevitáveis e uma mais valia a este tipo de trabalho, mesmo com todas as condicionantes que isso possa acarretar. Uma delas, a variedade de fontes e necessidade de ordená-las, foi anteriormente referida.

Como devíamos nos referir a uma pessoa que tem um corpo fora da norma socialmente estabelecida sem a perda de identidade e excelência artística que se persegue com estes trabalhos de dança inclusiva, no contexto específico deste estudo? Como resolver esta questão sem entrar em choque com diversos autores, muitos deles dignos investigadores que dedicam a sua vida a esta questão sem transformar este assunto em algo denso, extensivamente teórico, dentro de um estudo direccionado à performance artística em dança?

Por acreditamos que um dos grandes méritos de uma investigação científica é o acesso aos seus resultados e, quando possível, a sua aplicação prática optámos por não nos estendermos neste assunto deixando claro que o respeito pelos indivíduos (tenham eles alguma deficiência ou não) é o mais importante. Optámos, depois de uma consulta informal a vários bailarinos de companhias de dança inclusiva por chamá-los, neste trabalho, de Bailarinos com Deficiência Motora (BCDM) ou Bailarinos sem Deficiência sem Deficiência Motora (BSDM). Em outros âmbitos, constatamos que também poderíamos utilizar também “Cadeirantes”, “Muletantes”, “Andantes”...

2) PERTINÊNCIA DO ESTUDO

Quotidianamente somos confrontados com uma infinita gama de estímulos visuais. Somos “bombardeados” com imagens durante todo o dia. Elas aparecem na publicidade, na televisão e na internet, entre tantos outros meios.

Recentemente imagens de bailarinos com deficiência começaram a chegar ao grande público que, com alguma estranheza, passou a questionar como seria possível? Para muitos, talvez estivessem ali “exemplos de vida”. Para uns tantos outros tratava-se da demonstração dos resultados de processos terapêuticos ou educacionais. Para nós era o indício que algo novo estava a ocorrer. Talvez *“uma nova revolução estética, mostrando a necessidade de buscar novas significações e linguagens”* (Vieira, 1997, p. 15), agora aos olhos do grande público, porque no “submundo das artes-inclusivas” ela já se constituía em um facto.

Participamos no universo da dança inclusiva há sete anos, não somente no contexto artístico. Actuamos também no desenvolvimento de estudos e na formação, onde nunca deixámos de pesquisar e publicar artigos (científicos ou de opinião) e promover a divulgação deste tipo de trabalho, seja através dos espectáculos ou das inúmeras acções de formação, workshops, seminários e palestras ministradas.

Nossa experiência nesta área de actuação levou-nos a acreditar que um espectáculo de dança inclusiva, em contexto artístico, pode contribuir para que estas pessoas deixem de ser vistas como doentes ou dependentes e passem a ser vistas/consideradas por direito próprio, exclusivamente como bailarinos. Motivo este que julgamos nós, possa ser considerado relevante para os contextos artísticos e sociais.

Encontramos nas “Normas Sobre a Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência”, publicadas pela ONU-Organização das Nações Unidas, que *“os Países-Membros devem garantir às pessoas com deficiência a oportunidade de usar o seu potencial criativo, artístico e intelectual ao máximo”* (Nações Unidas, 1996, p. 14), sendo a dança citada como um dos exemplos de actividades. Na edição de 24/01/2001 do Jornal das Comunidades Europeias, ao falar sobre o “Programa Cultura 2000” constatamos também a preocupação do Parlamento Europeu com esta parcela da população ao afirmar que *“será dada especial atenção aos projectos que se dirijam aos jovens, deficientes e categorias menos favorecidas da sociedade, e fomentem a respectiva integração social”* (p. C 21/12).

Além da preocupação com a inclusão social, através da arte, demonstrada por estes importantes órgãos governamentais constatamos que existe um reduzido número de investigações e consequentemente uma grande escassez de material teórico, em uma área em plena expansão como esta.

Acreditamos que podemos contribuir, através desta investigação, com a criação de um referencial teórico que poderá ser aproveitado também por profissionais de outros países que já actuem ou não nesta área, além de apontar algumas possibilidades para o desenvolvimento de novos estudos.

Relevamos a importância artística e social presentes na dança inclusiva. Esperamos também que a relevância deste estudo esteja em contribuir para que “esta nova forma de arte” passe a ser cientificamente considerada. Além de todos estes aspectos, desejamos que esta investigação possa despertar os portugueses para mais esta possibilidade. Neste país *“podem-se referir o aparecimento de oficinas e conferências sobre este tema. Contudo, para que Portugal passe a vislumbrar um novo campo de actuação para os profissionais de dança e, também, para as pessoas portadoras de*

deficiência, ainda há algum caminho a percorrer” (Amoedo, 2000, p. 26), caminho esse que nos propomos ajudar a perseguir.

CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

1) INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO

A apresentação e discussão dos resultados desta investigação, como dissemos anteriormente, baseia-se num modelo estatístico orientado numa vertente descritiva, com recurso à estatística gráfica e classificação tabelar, por pensarmos ser este o mais adequado ao objectivo deste estudo e respectivas hipóteses de trabalho formuladas.

Passaremos então a apresentar os resultados obtidos através da aplicação dos inquéritos aos 7 bailarinos da *CandóCo Dance Company* e aos 9 bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança*. Optámos por não apresentar os resultados seguindo a numeração das questões existentes no inquérito, e sim por demonstrá-los seguindo a mesma sequência por nós apresentada no item “instrumentos e condições de registo”, com a utilização dos nossos classificadores.

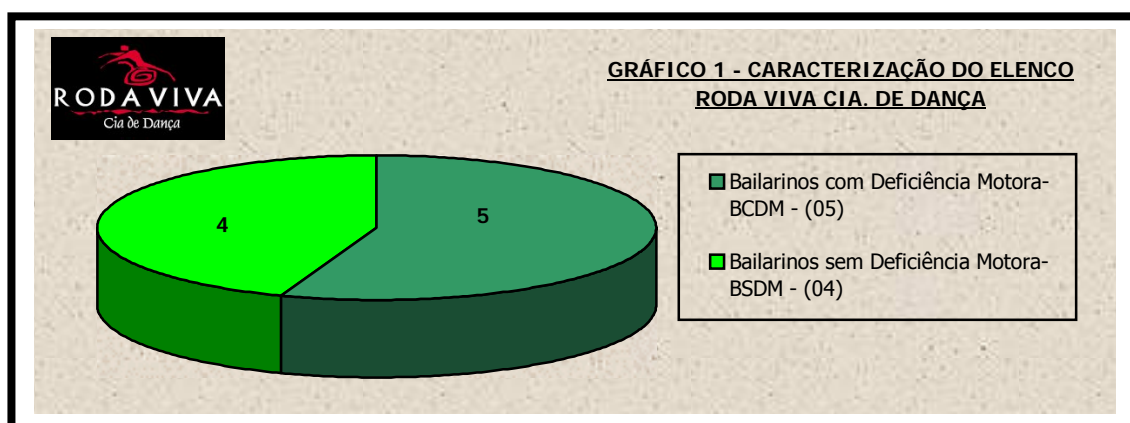
Todas as questões presentes no inquérito por questionário nos levarão ao encontro de respostas à nossa dúvida fundamental e hipóteses de trabalho. No Nível 1-Classificador Principal, onde procurámos delimitar a população alvo, composta por bailarinos com e sem deficiências motoras, que actuem no âmbito da dança inclusiva em contexto artístico, definimos duas questões que passamos a apresentar logo a seguir.

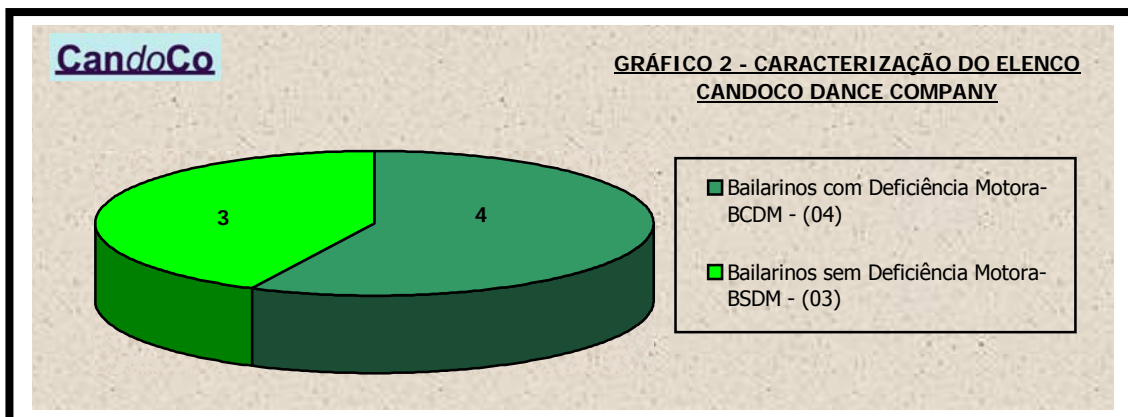
1.1 – CLASSIFICADOR PRINCIPAL

Nível 1 - Classificador Principal

Questão 04

- É portador de algum tipo de deficiência motora?

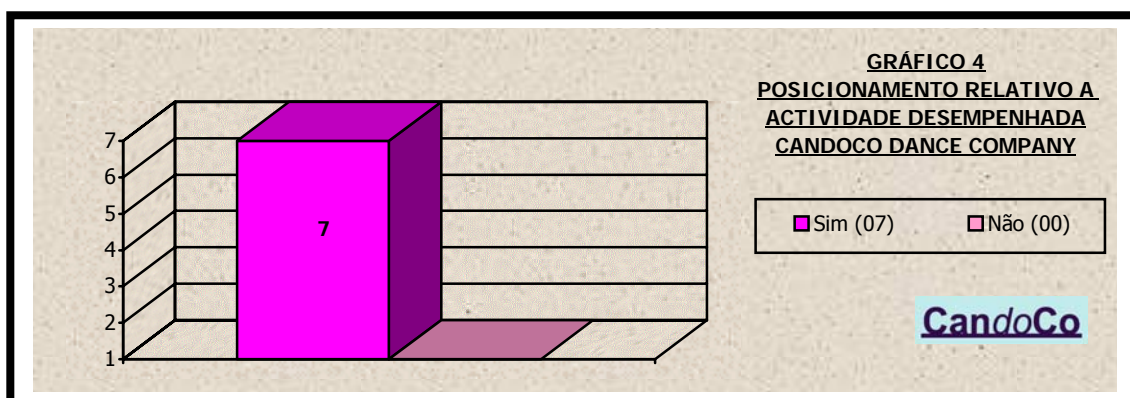
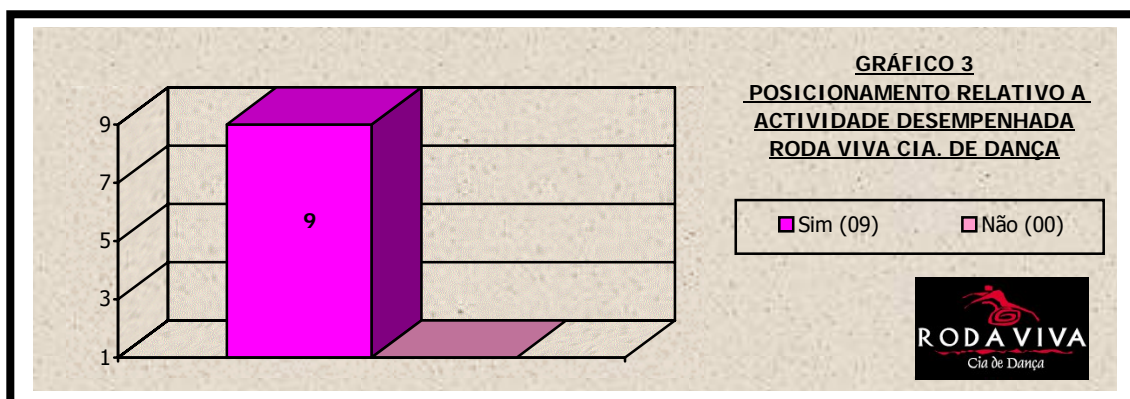




Constata-se que em ambas as companhias existe uma semelhança entre o número de bailarinos com e sem deficiência motora, sendo os primeiros em maior número.

Questão 07

- Você é bailarino (a)?



A observação dos gráficos torna evidente que todos os inquiridos se consideram bailarinos e compõem elencos inclusivos.

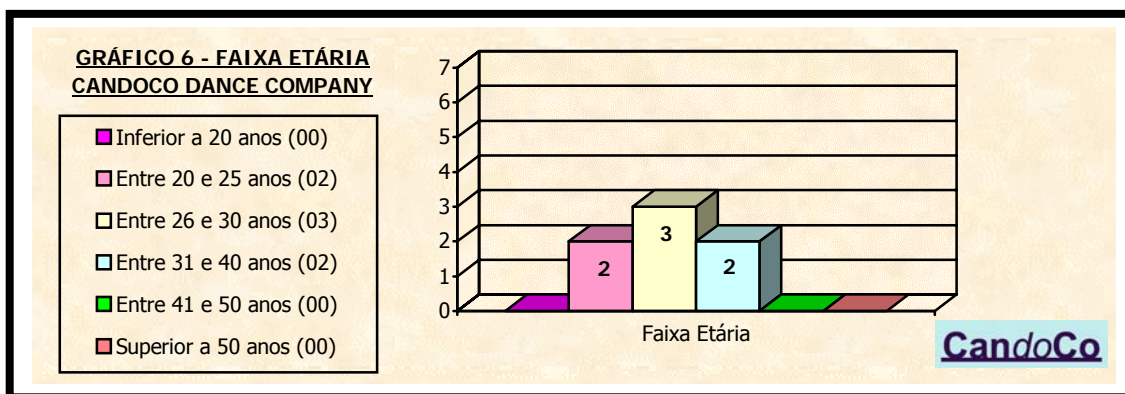
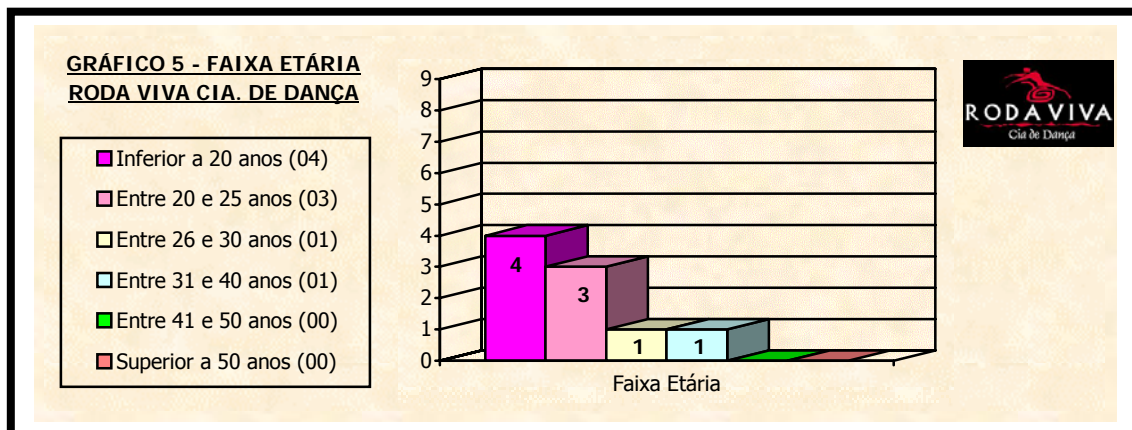
1.2 – CLASSIFICADOR SECUNDÁRIO

Nível 2 - Classificador Secundário

Detalhamento das Informações Pessoais

Questão 01

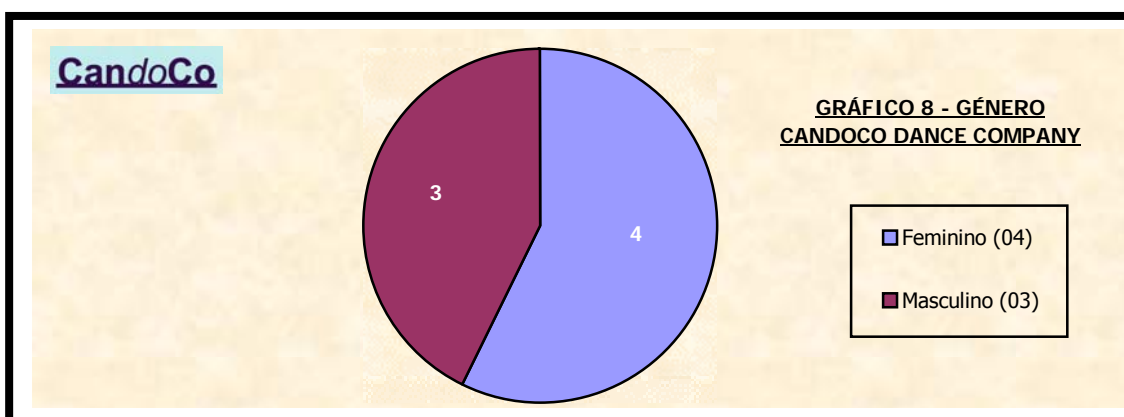
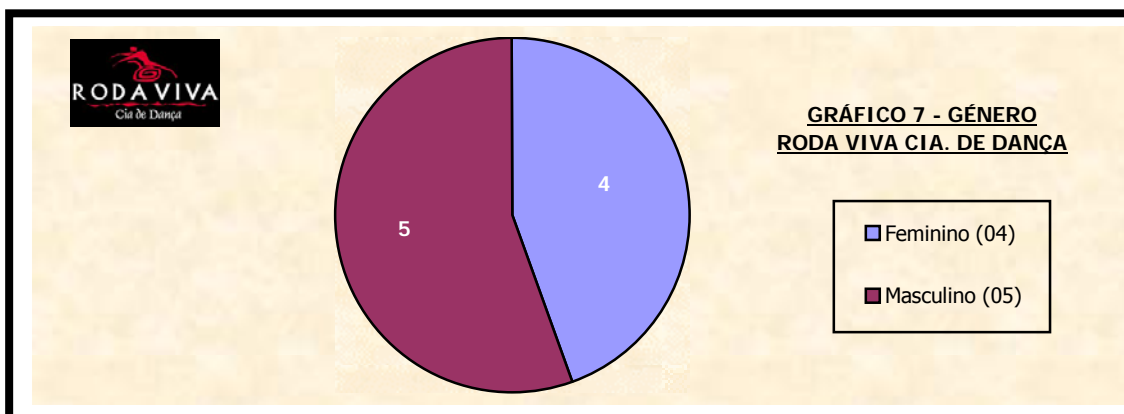
- Idade?



Na primeira companhia a faixa etária destacada é inferior, quando comparada com a segunda – que não tem bailarinos com idade inferior aos 20 anos. Consta-se ainda que a Roda Viva Cia. de Dança apresenta uma maior amplitude de variação dos escalões etários presentes de <20 a ≤40 anos.

Questão 02

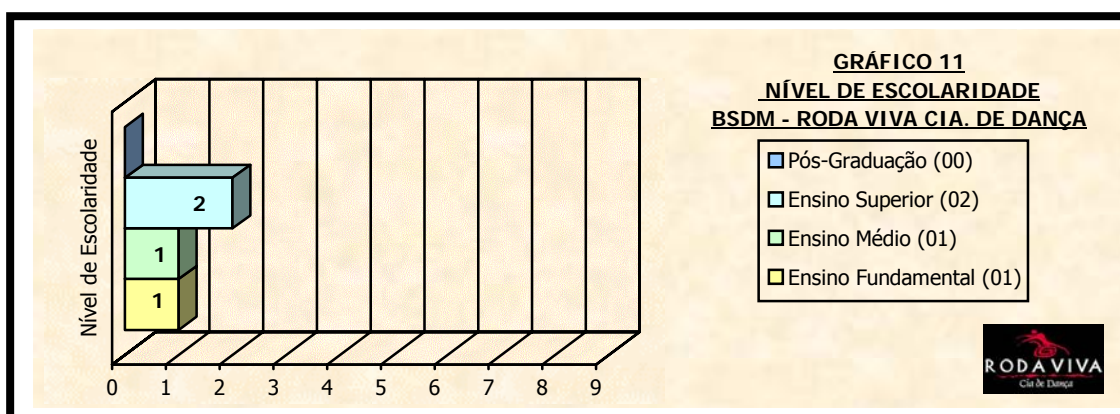
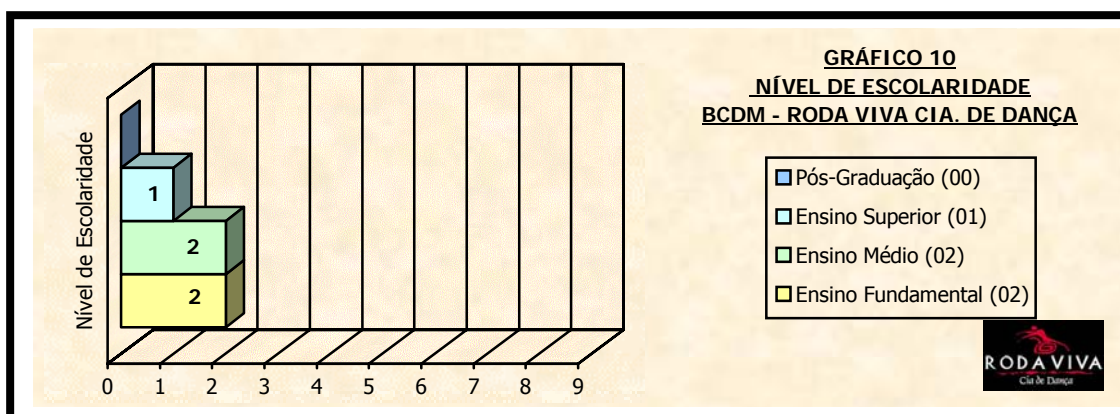
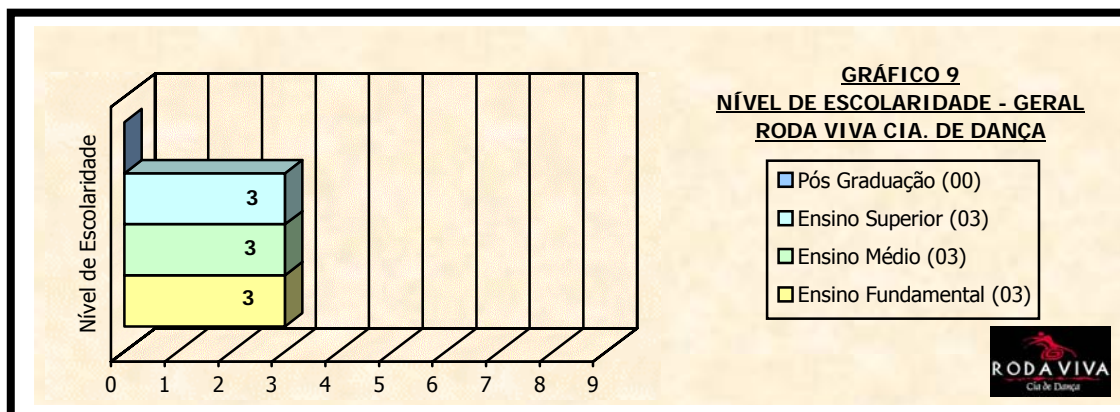
- Sexo?



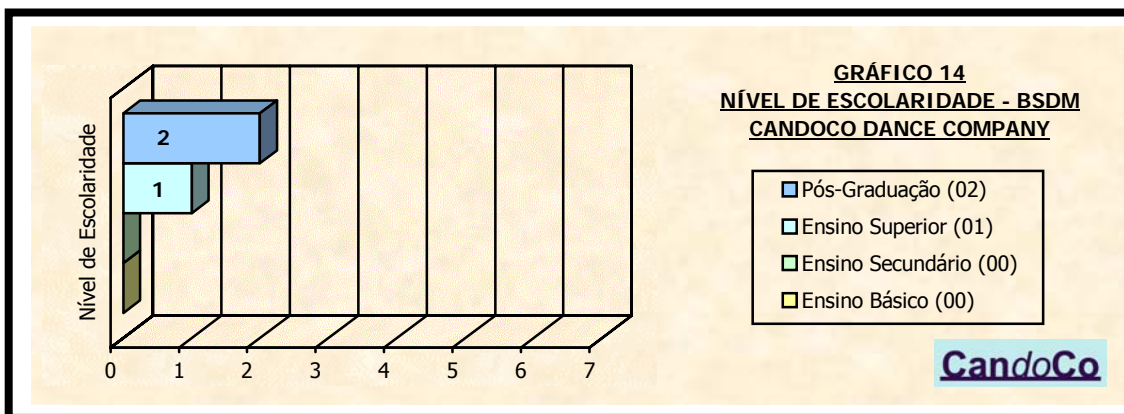
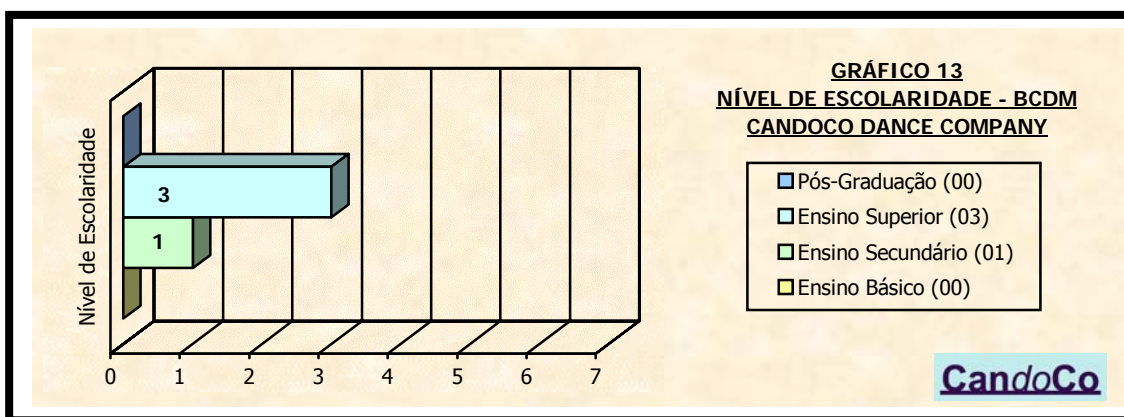
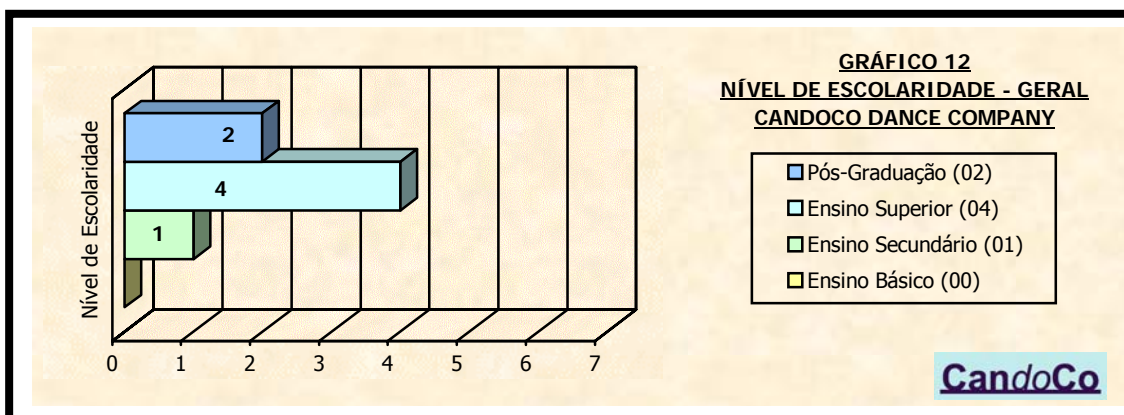
Neste item, como no número de bailarinos com e sem deficiência motora, verifica-se há uma semelhança entre as companhias, ou seja, um equilíbrio entre os dois gêneros.

Questão 03

- Nível de Escolaridade?⁴²



⁴² O que chamamos de "Basic" ou "Fundamental" é equivalente ao ensino obrigatório do sistema português (1º, 2º e 3º ciclos do ensino básico); "Medium" ou "Médio" referem-se ao ensino complementar (10 ao 12º anos do ensino secundário); "University Level" ou Superior equivalem às licenciaturas portuguesas enquanto que em "Post Graduation" ou "Pós-Graduação" incluímos as especializações, mestrados e doutoramentos (verificar o Anexo 07).



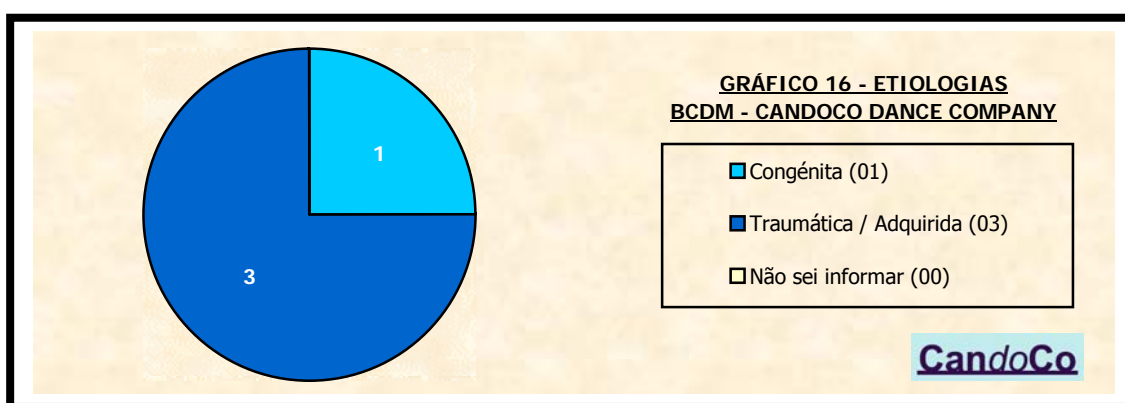
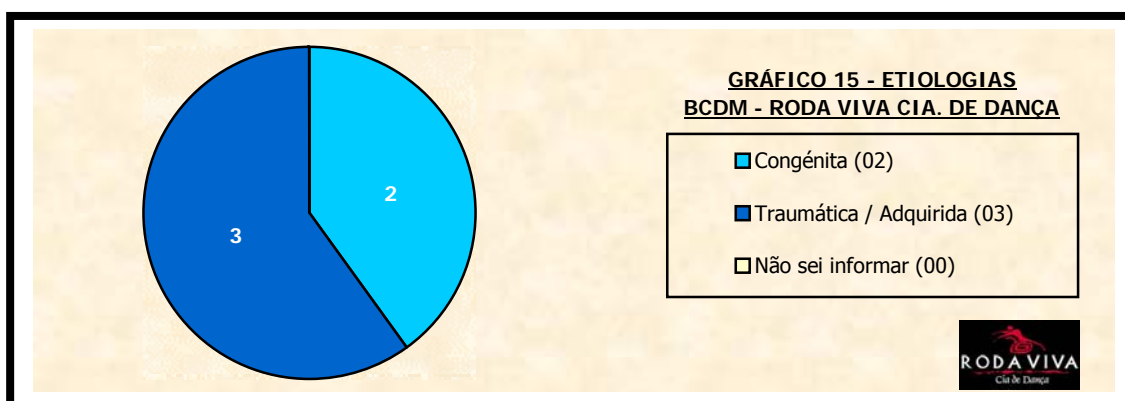
Enquanto que na Roda Viva Cia. de Dança se verifica uma equivalência nos 3 dos níveis de escolaridade propostos e a ausência de bailarinos pós-graduados, na CandoCo Dance Company destacam-se os bailarinos com formação universitária e a ausência de bailarinos com o ensino obrigatório.

Entre os bailarinos com deficiência motora da primeira companhia, são equivalentes os que se situam nos dois primeiros níveis, na segunda a maior incidência é de bailarinos licenciados. Somente na CandoCo Dance Company existem pós-graduados.

Na primeira companhia, mais uma vez há uma equivalência nos dois primeiros níveis mas destacam-se os bailarinos licenciados, entre os bailarinos sem deficiência motora. Já na segunda a maior incidência ocorre nos níveis superior e na pós-graduação, sendo este último um nível inexistente na Roda Viva Cia. de Dança. Pensamos que este facto poderá indiciar talvez, ou ser um pouco reflexo, das diferenças sócio-económicas existentes não só dos países das companhias em estudo, como pelo facto da CandoCo Dance Company, contrariamente à Roda Viva Cia. de Dança, possuir bailarinos de distintas nacionalidades e de países considerados desenvolvidos.

Questão 05

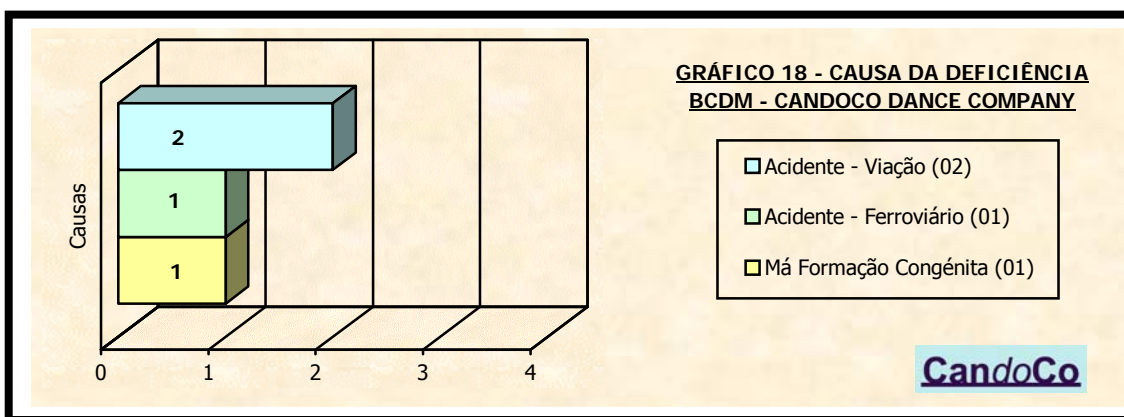
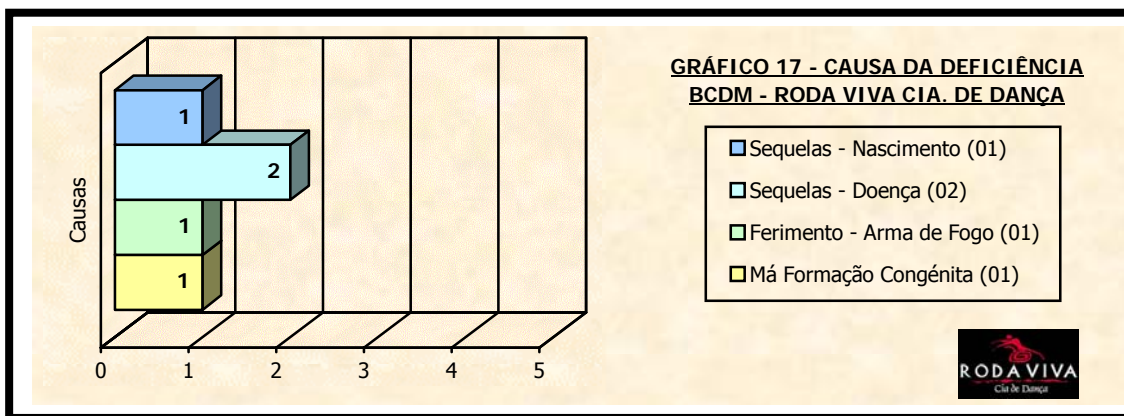
- Assinale a etiologia (causa) de sua deficiência.



Os gráficos destacam ser equivalente o número de bailarinos com deficiência provocada por causa traumática / adquirida, sendo esta a característica prioritária nas duas companhias, não obstante em ambas também ser comum a segunda causa definida, ou seja, de natureza congénita.

Questão 06

- O que ocasionou a sua deficiência e há quanto tempo?

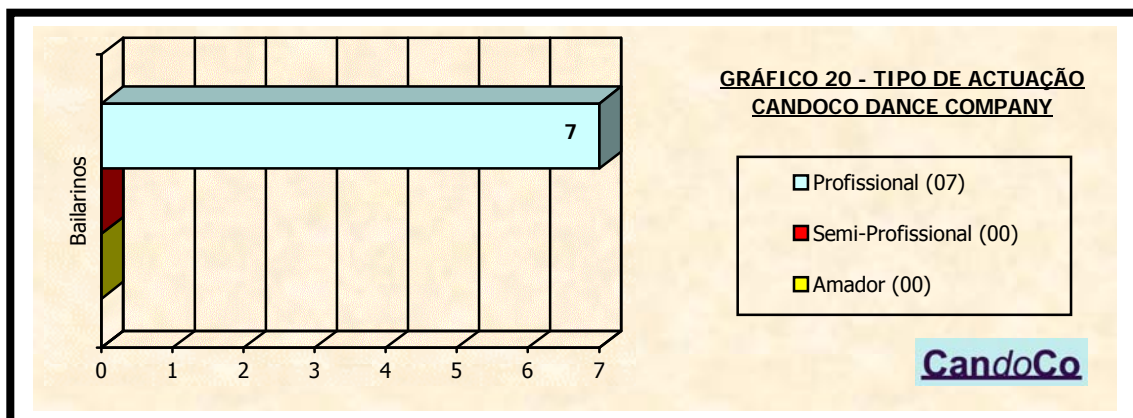
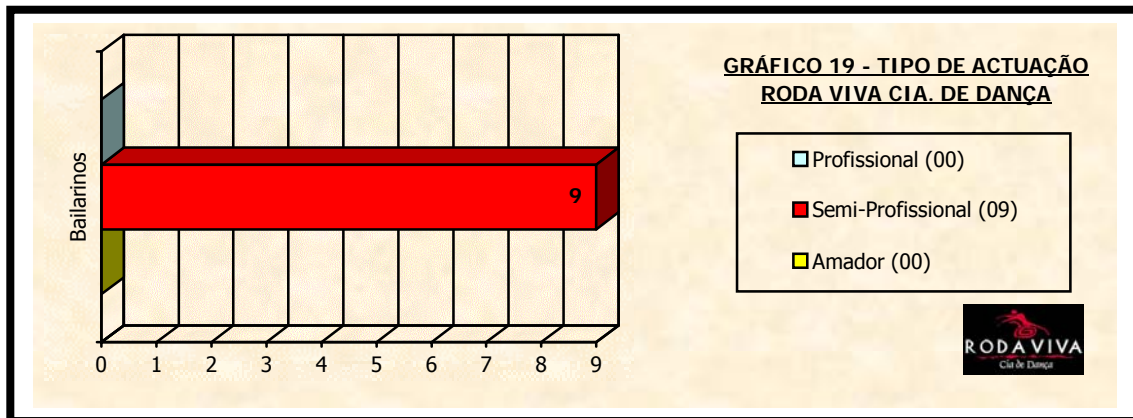


As deficiências causadas por sequelas de doenças predominam entre a Roda Viva Cia. de Dança, contrariamente ao que se verifica na outra companhia cuja predominância é das sequelas de traumas por acidente. Outro dado reflectido pela análise quantitativa reside nos aspectos causadores de deficiência nos bailarinos da CandoCo Dance Company e que sublinham os problemas de uma sociedade desenvolvida e industrializada. Por outro lado, na Roda Viva Cia. de Dança as maiores causas têm como base as doenças e a violência, aspectos que também parecem indiciar ou poderem ser representativos do país em que a companhia se insere. Os casos de má formação congénita são semelhantes em ambas as companhias.

Rotinas de actuação como bailarinos

Questão 08

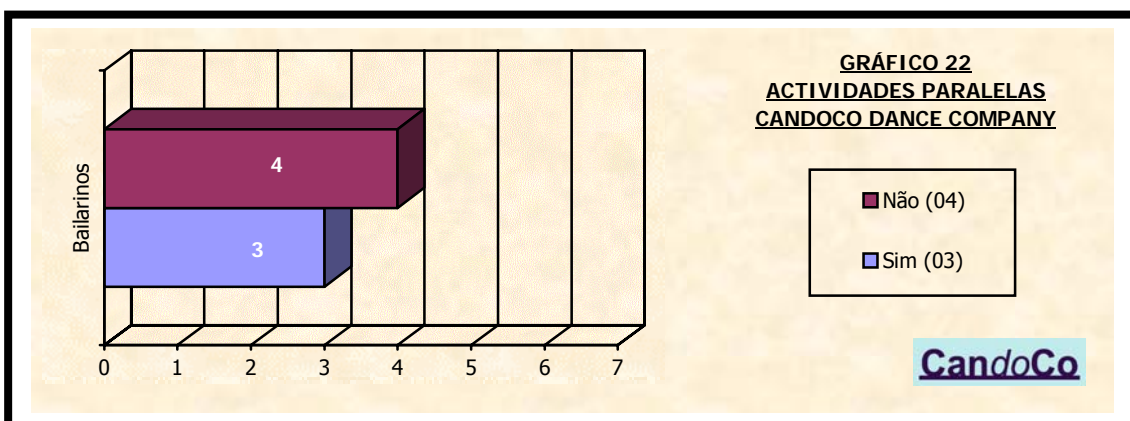
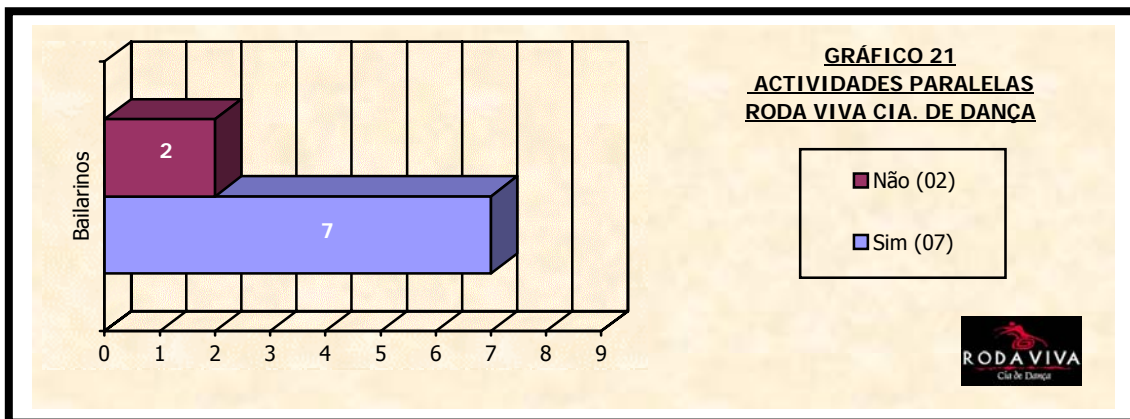
- Sendo você um bailarino, é:



Há consenso nas duas companhias quanto ao tipo de actuação que desenvolvem e de acordo com o estatuto sócio profissional que possuem.

Questão 09

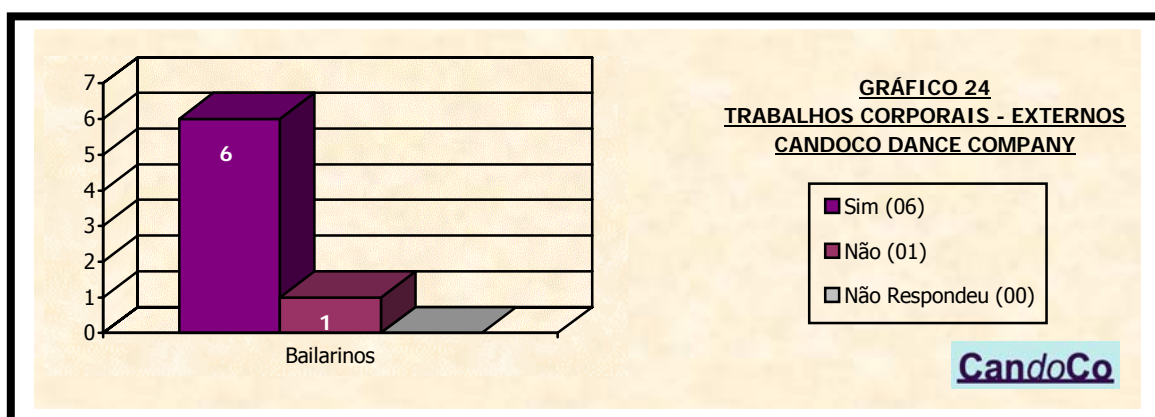
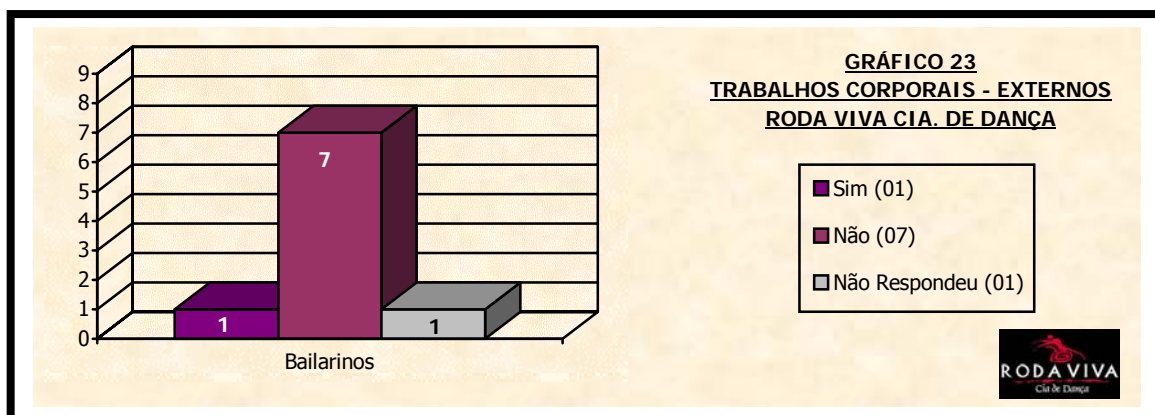
- Desenvolve outra(s) actividade(s) paralelamente a dança?



Nas respostas dos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança encontrámos uma maior incidência entre os que referem desenvolver actividades paralelas à dança. Já entre os bailarinos da CandoCo Dance Company a incidência é semelhante, sendo superior nos que referem não desenvolver nenhum tipo de actividade, respostas que se coadunam de certa forma, com o estatuto sócio-profissional que as respectivas companhias detém, não obstante ser ainda um pouco surpreendente bailarinos profissionais conseguirem ter tempo para desenvolverem actividades paralelas, ficando a dúvida se devido a necessidades sócio-económicas – por escassa remuneração de sua actividade principal – ou por mera opção de carácter não lucrativo, contudo, a posterior análise dos gráficos 25 e 26, poderá elucidar melhor esta questão.

Questão 13

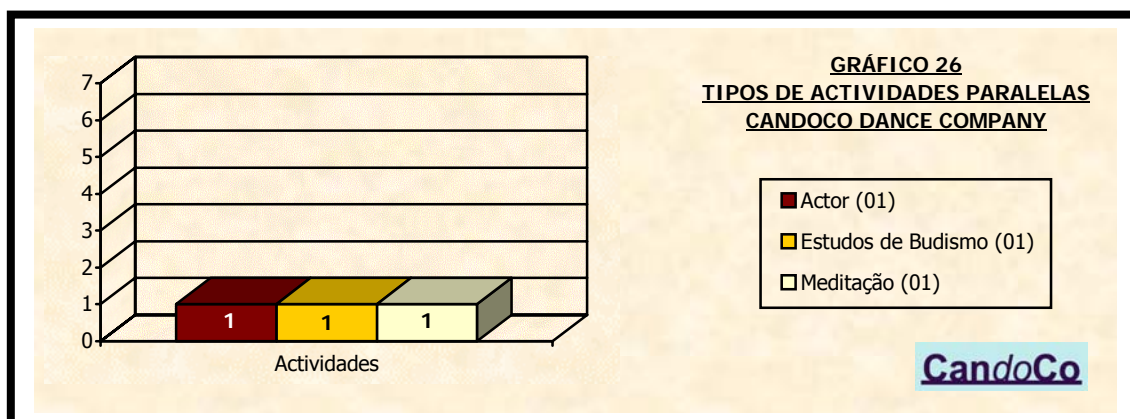
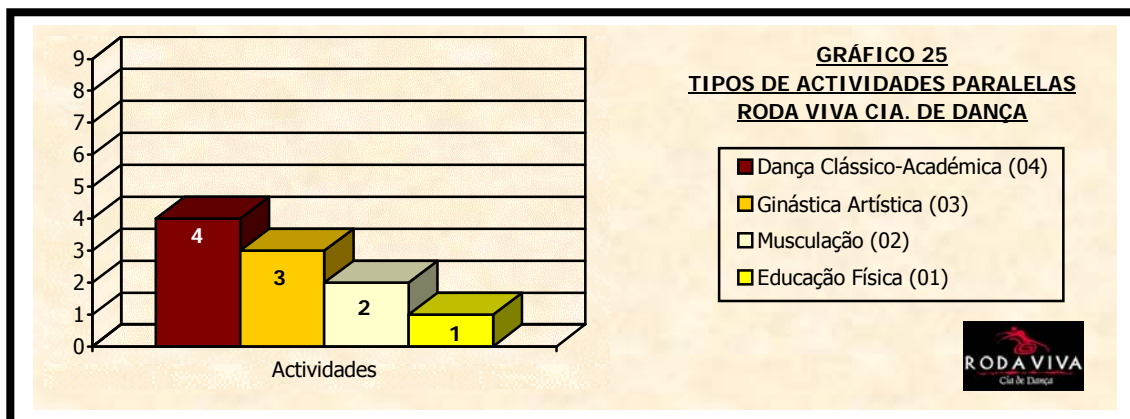
- Faz algum outro trabalho corporal fora de sua companhia ou grupo? Se sim, qual?



Neste item encontrámos respostas opostas entre as duas companhias que, pelo estatuto que detêm, as eventuais condições e distinta capacidade de oferta poderão explicar eventuais especificidades de cada país das respectivas companhias. O único tipo de trabalho corporal referido por um dos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança foi a fisioterapia. Os mencionados pela CandoCo Dance Company serão analisados no Gráfico 27.

Questão 09, filtro 93 (Relativo às actividades desenvolvidas paralelamente à dança)

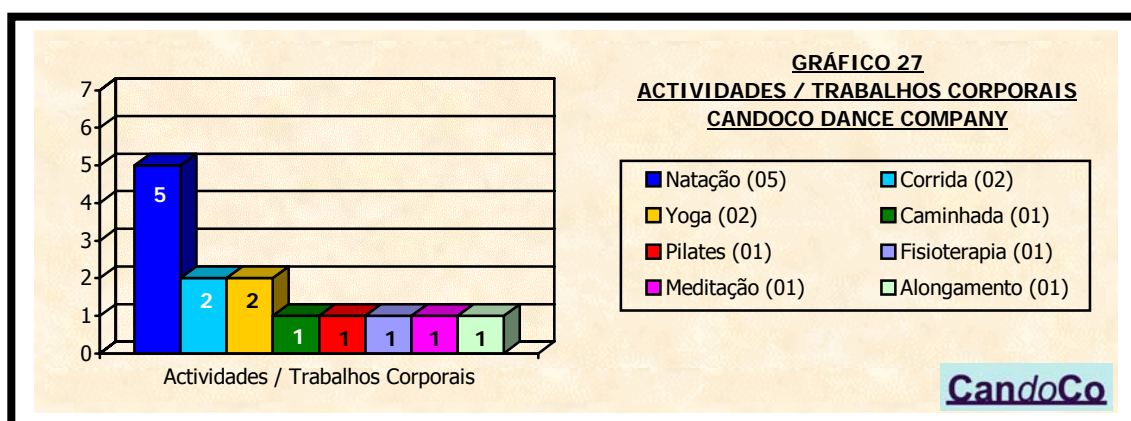
- Se sim, qual?



Sete bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança responderam positivamente à Questão 9. Destes 3 bailarinos posicionaram-se com 2 itens, o que perfaz um total de 10 respostas. Entre elas verificámos respostas relacionadas com as actividades corporais que podem ser complementares ao trabalho que desenvolvem na companhia. Já entre os bailarinos da CandoCo Dance Company há referência à actividade de actor e às de índole espiritual. Para as formas de dança que relevam o bem estar global dos bailarinos as actividades de índole espiritual podem ser entendidas, também, como complementares. Nestes casos há a predominância pelas de origem oriental como as mencionadas em outro momento pelos inquiridos.

Questão 13, filtro 133 (Relativo aos trabalhos corporais desenvolvidos fora da companhia)

- Se sim, qual?

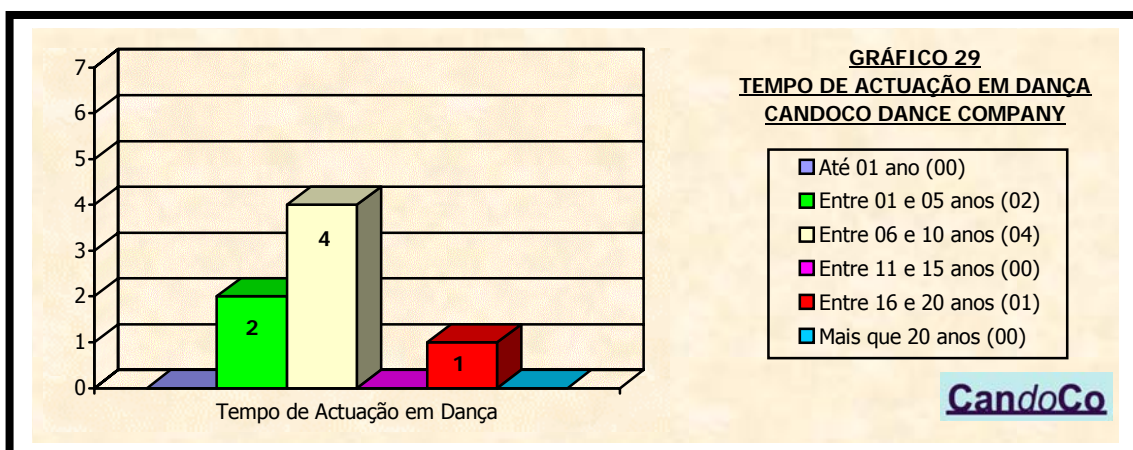
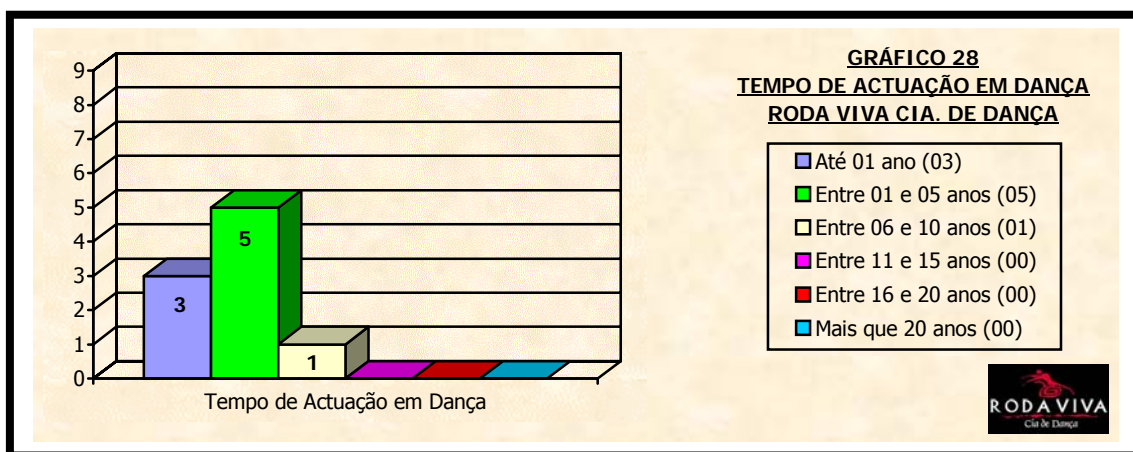


Na Roda Viva Cia. de Dança, lembramos que um dos Bailarinos respondeu positivamente a este item indicando como actividade a fisioterapia e, por este motivo pensamos não se justificar a construção de um gráfico.

Nas respostas da CandoCo Dance Company verificámos uma situação similar à apresentada no Gráfico 25, da Roda Viva Cia. de Dança, onde predominam variados tipos de actividades corporais. Também são mencionadas técnicas de origem oriental, como já demonstrámos no gráfico anterior (26) relativo a CandoCo Dance Company. Agora repete-se a meditação e aparece o Yoga, que além de todos os aspectos filosóficos inerentes, pode ser encarado como um exigente e eficiente trabalho corporal. No Anexo 09 indicaremos todas as respostas encontradas nas questões 9 e 13. Compreendemos que independentemente do âmbito onde sejam praticadas, possam ser consideradas técnicas instituídas, actividades recreativas ou de manutenção e ainda vistas como algo próximo à religião. Acreditamos que a opção por uma delas corresponde à necessidade que estes bailarinos sentiram em busca de algo para si, portanto, se revertem em benefício dos mesmos e também serão positivas para a sua actuação cénica.

Questão 10

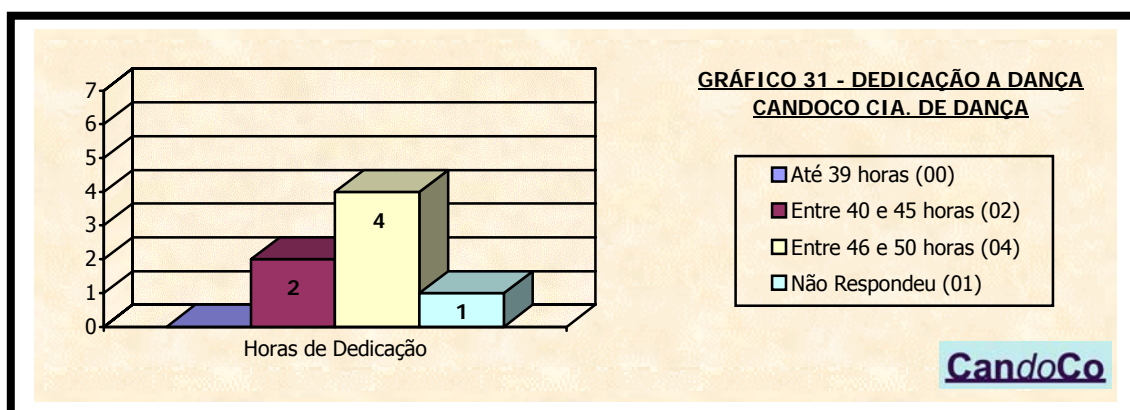
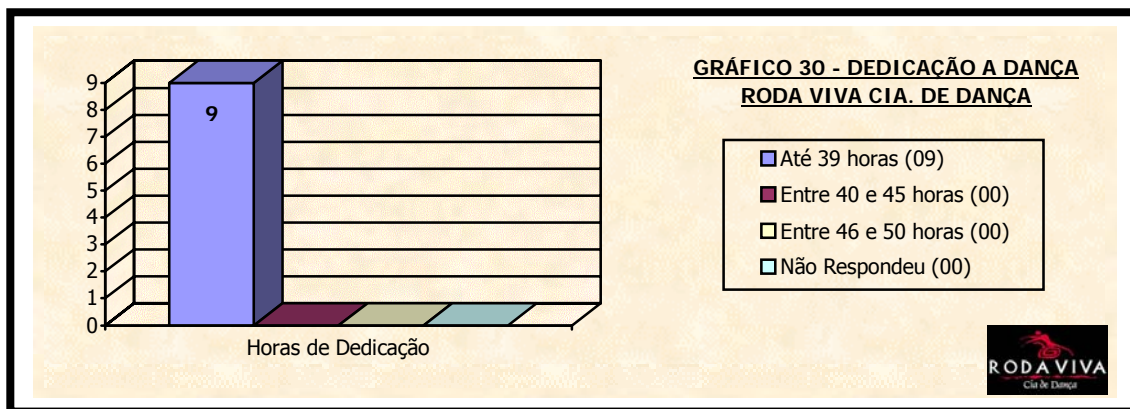
- Há quanto tempo (em anos e meses) você dança?



O tempo de actuação/experiência em dança dos bailarinos da CandoCo Dance Company é superior ao dos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança e, ao observarmos esta conclusão juntamente com a idade e tipo de actuação dos bailarinos constata-se a existência de coerência entre estes itens. Recorde-se que os bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança apresentavam como escalão majoritário uma idade inferior a 20 anos.

Questão 11

- Quantas horas semanais dedica às aulas e/ou ensaios de dança?

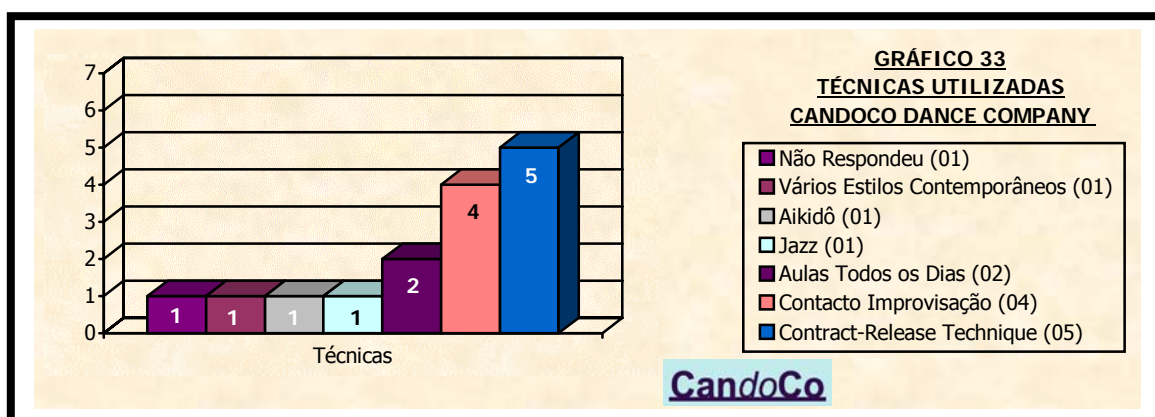
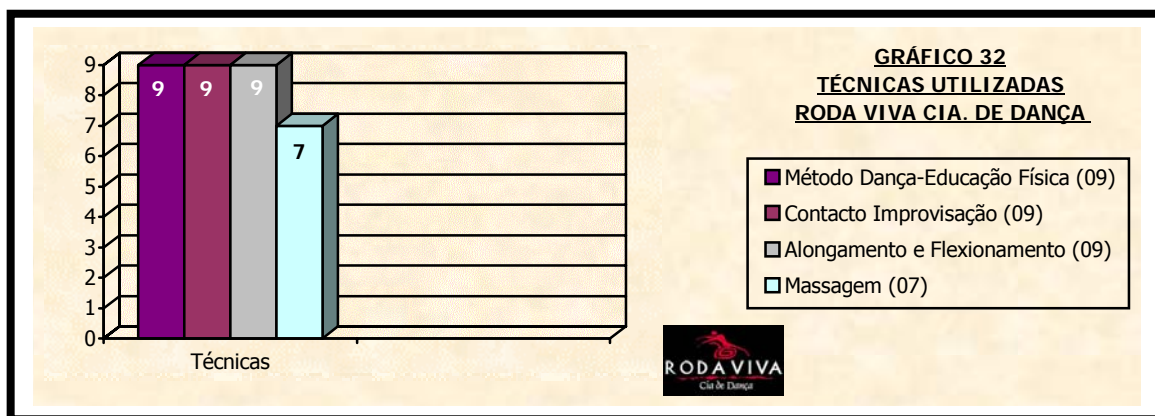


Verifica-se um consenso entre os bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança que indicaram um período de dedicação inferior ao das CandoCo Dance Company, algo perfeitamente compreensível se considerarmos o tipo de actuação de cada companhia.

Todos os bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança indicaram participar em 3 sessões semanais de 2h30. No momento da aplicação do inquérito os bailarinos da CandoCo Dance Company estavam envolvidos em duas criações coreográficas, factor que pode ter influenciado a não uniformidade das respostas.

Questão 12

- Quais as técnicas utilizadas em sua companhia ou grupo para manutenção e/ou trabalho das qualidades dos bailarinos?



Existe uma similaridade entre as respostas dos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança e os bailarinos da CandoCo Dance Company, em que duas técnicas são destacadas. No caso da primeira companhia, massagem, alongamento e flexionamento não são técnicas de dança, mas a sua utilização pode ser positiva. *"Na massagem, as técnicas de manipulação, ora relaxantes, ora estimulantes, nos transmitem estratégias para o trabalho corporal equilibrado"* (Claro, 1995, p. 47). O alongamento e a flexibilidade são importantes qualidades físicas específicas para os bailarinos, enfatizadas pelo Método Dança-Educação Física e segundo Claro (1995) *"estão baseadas, mais especificamente, no chão da técnica de dança moderna de Martha Graham, no chão da técnica de jazz de Luigi e na preparação física da ginástica olímpica"* (p. 239). No gráfico 25, que refere as actividades corporais praticadas pelos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança

paralelamente à sua actuação na companhia, existem 3 referências à ginástica artística, e este aspecto componente da base deste método pode ser um indício para a compreensão deste número de respostas.

Tal método surgiu da experimentação de seu autor com técnicas corporais de origem oriental e ocidental, a partir de uma necessidade pessoal do mesmo (de nacionalidade brasileira), quando depois de anos actuando como atleta percebeu uma série de limitações em seu próprio corpo, causadas por anos de treinamento desportivo mal dirigido. Uma das maiores limitações do autor relacionava-se com as duas qualidades físicas anteriormente mencionadas. Ao iniciar os seus estudos de *"Jazz, Moderno, Afro, Ballet e Sapateado"* (op. cit., p. 35) Edson Claro relata a sua experiência em uma aula quando pedem para que ele se sente no chão. Em suas palavras: *"Uma massa tensa e contraída não conseguia localizar o apoio dos ísquios no solo, portanto, se mantinha com esforço dobrado o apoio na região sacro-coccígea, manifestando todas as características hipertônicas em todos os grupos musculares"* (op. cit. p. 36).

As experimentações com a dança moderna foram importantes referenciais para que Claro desenvolvesse os pressupostos práticos do seu método. Sobre a dança moderna, que através da "contract-release technique" também está presente nas respostas dos bailarinos da CandoCo Dance Company, Celeste Dandeker refere:

"Treinei a técnica de Marta Graham na "London School of Contemporary Dance Theatre" em 1971. Eu sempre soube que queria ser bailarina, mas não uma bailarina de clássico. Quando descobri a técnica de Marta Graham eu senti imediatamente que era desta maneira que eu queria dançar porque era mais natural para o meu corpo" (Estado de Minas, 1996, p. 8).

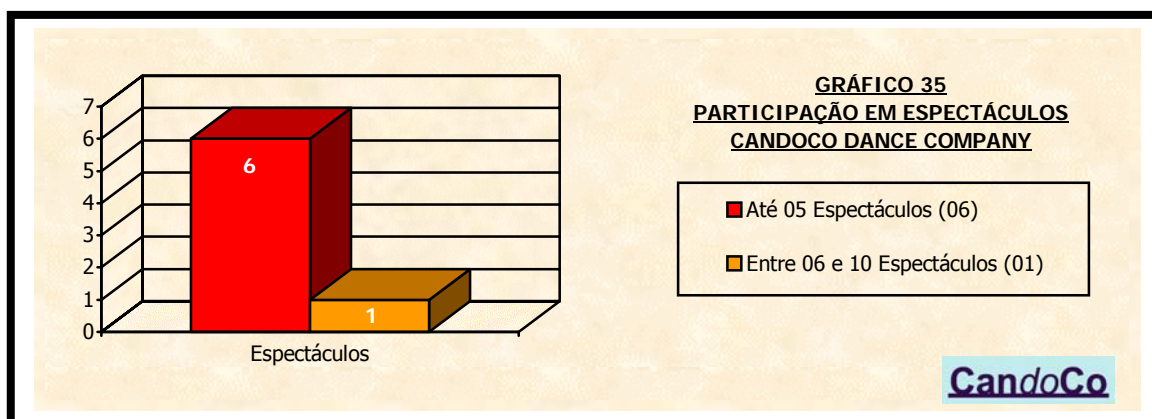
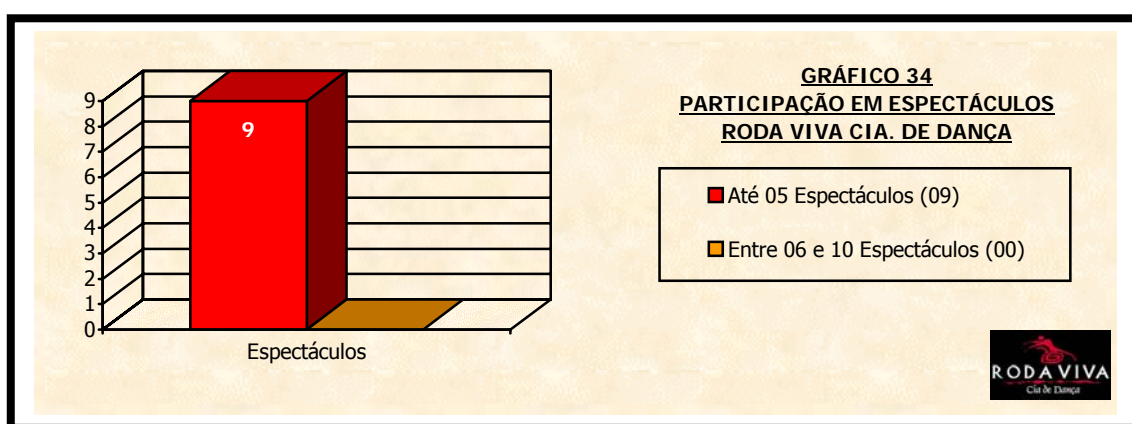
O Contacto Improvisação é referido pelos bailarinos das duas companhias, situação semelhante pode ser verificada na maioria das companhias anteriormente apresentadas nesta investigação, sendo esta a técnica mais difundida em trabalhos inclusivos. A utilização do Contacto Improvisação nos trabalhos inclusivos é totalmente aceite. Especificamente com deficientes motores (Alessi, Ptashek & Nelson, 1997; Curtis & Ptashek, 1997; Paxton, 1997; Wright, 1997) e invisuais (Kilcoyne & Paxton, 1997), onde registamos algumas referências encontradas.

Claro (1998), ao referir o método por ele criado afirma que *"uma das características deste método é não se fechar em si mesmo"* (p. 17), característica demonstrada pelas investigações realizadas sobre a sua aplicação com invisuais (Nabeiro, 1999), surdos

(Almeida, 2000) e deficientes motores (Amoedo Barral & Claro, 1998; Amoedo Barral, 1996). É de referir ainda que em Portugal, através do Projecto Piloto Dançando com a Diferença, já referido anteriormente, utiliza-se também do MDEF-Método Dança-Educação Física como a base de um trabalho de dança inclusiva. Acreditamos que o estudo do Contacto Improvisação e a verificação de suas possíveis relações com o MDEF-Método Dança-Educação Física poderão futuramente nos auxiliar na construção da uma proposta metodológica em dança inclusiva.

Questão 14

- De quantos espectáculos, em média, costuma participar por mês?



O número médio de espectáculos realizados é semelhante nas duas companhias. A primeira companhia actua de forma semi-profissional e os bailarinos dedicam menos horas semanais à dança, quando comparados com os da CandoCo Dance Company, que actua profissionalmente. Bailarinos que actuam semi-profissionalmente têm ganhos esporádicos, como já referimos, portanto um número aproximado de actuações em companhias que actuam de diferentes formas parece perfeitamente compreensível,

mesmo quando o número de horas dedicados à preparação destes espectáculos é muito inferior em uma companhia semi-profissional.

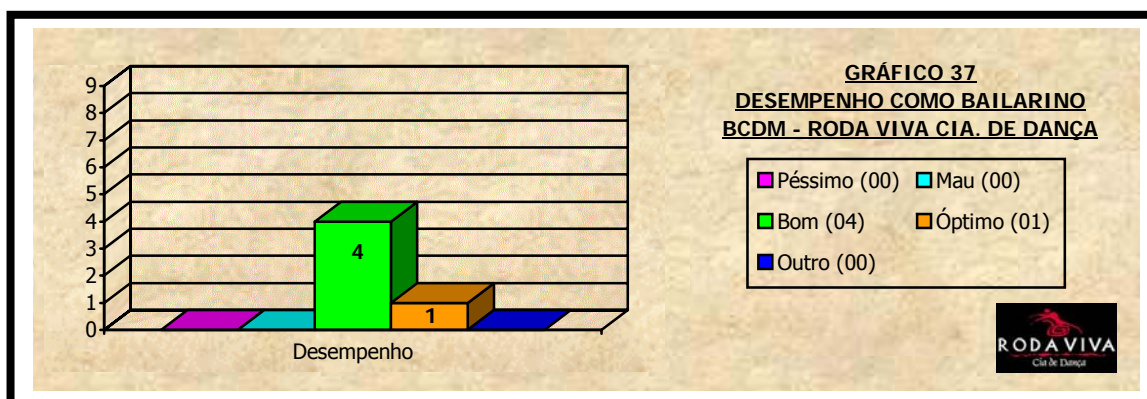
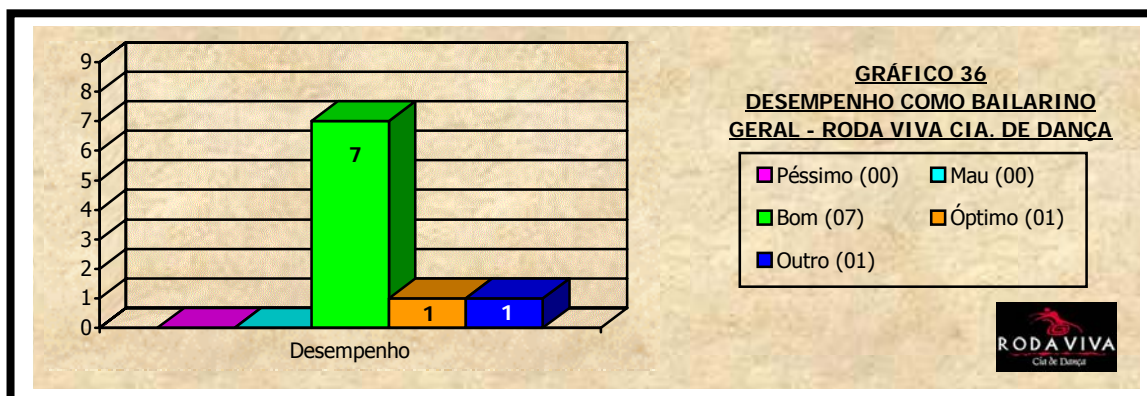
1.3 – PERGUNTAS DE INTENSIDADE

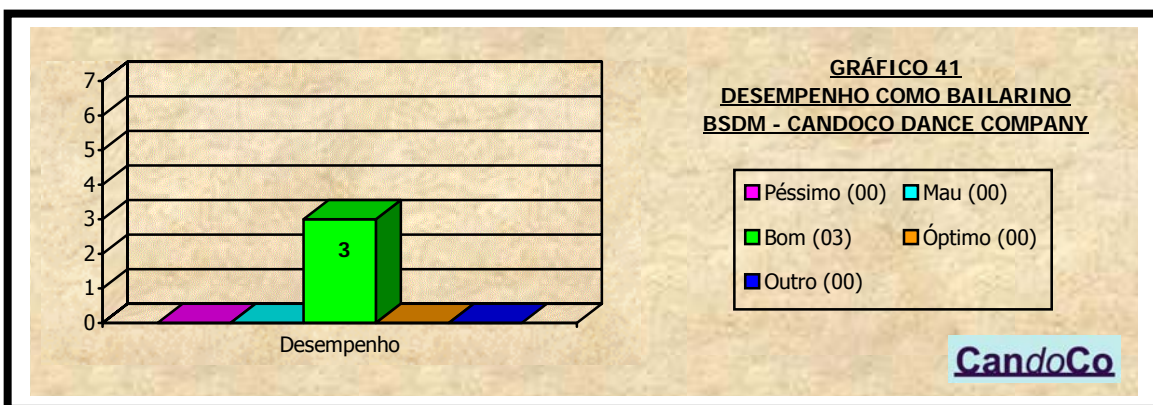
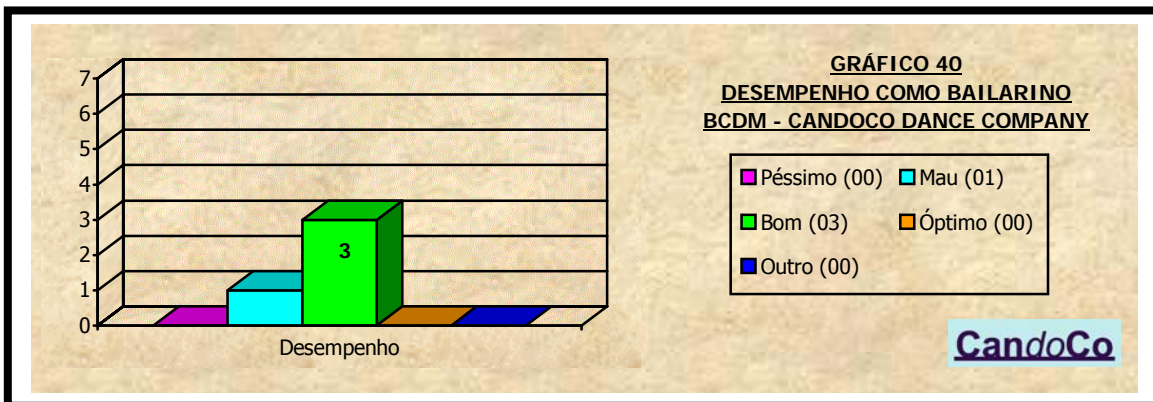
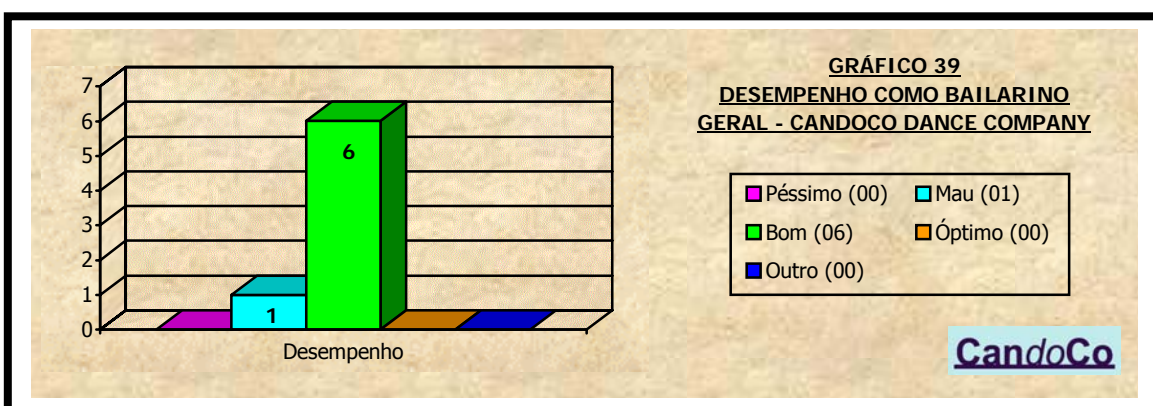
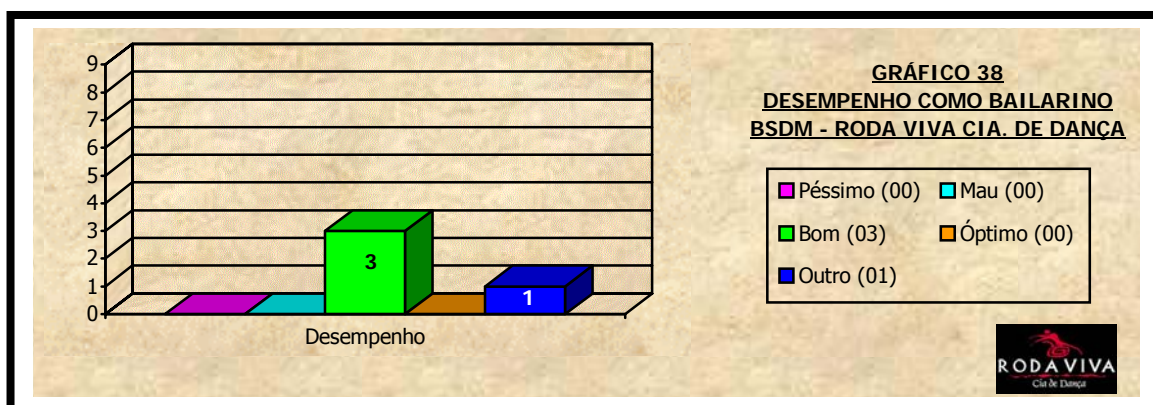
Nível 3 – Perguntas de Intensidade

As perguntas de intensidade foram por nós consideradas as de maior relevância para este estudo e, por este motivo, optámos por apresentar os resultados da seguinte maneira: primeiro o total de respostas obtidas e depois separadas entre os bailarinos com e sem deficiência motora, como já fizemos em alguns momentos anteriores, além de discuti-los.

Questão 15

- Se tivesse que avaliar o seu desempenho como bailarino(a), em que nível o situaria?





Nas duas companhias a maior incidência na auto-avaliação dos bailarinos é o nível "Bom". Há um bailarino que indicou "Ótimo" e outro que indicou "Mau", ambos são bailarinos com deficiência. No item "Outros" enquadrámos uma resposta que indicou "Regular", nível que não foi por nós considerado por querermos evitar tendência comum dos bailarinos se situarem em um nível intermédio.

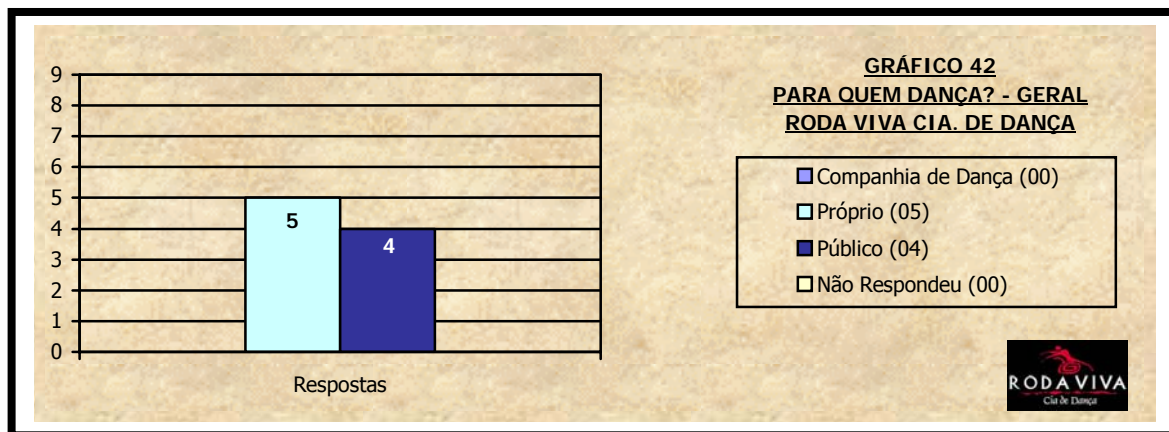
Entre os bailarinos sem deficiência existe uma equivalência. A maior diferença encontra-se nas respostas opostas dos dois bailarinos com deficiência, um de cada companhia. A maior diferença entre estes dois casos é no tempo semanal dedicado à dança. O bailarino da companhia profissional refere 48h e, o da semi-profissional 7h30. O tempo de experiência em dança é semelhante, sendo o do bailarino profissional superior. Nas respostas às perguntas de intensidade verificámos que o bailarino profissional normalmente apresenta respostas de natureza técnica às questões enquanto que as respostas do outro são carregadas de emotividade. Outro aspecto que os difere é o nível de escolaridade, superior no bailarino profissional e o equivalente ao 2º ciclo do ensino obrigatório português no semi-profissional, factos que eventualmente poderão explicar algumas das diferenças encontradas no âmbito das perguntas de intensidade.

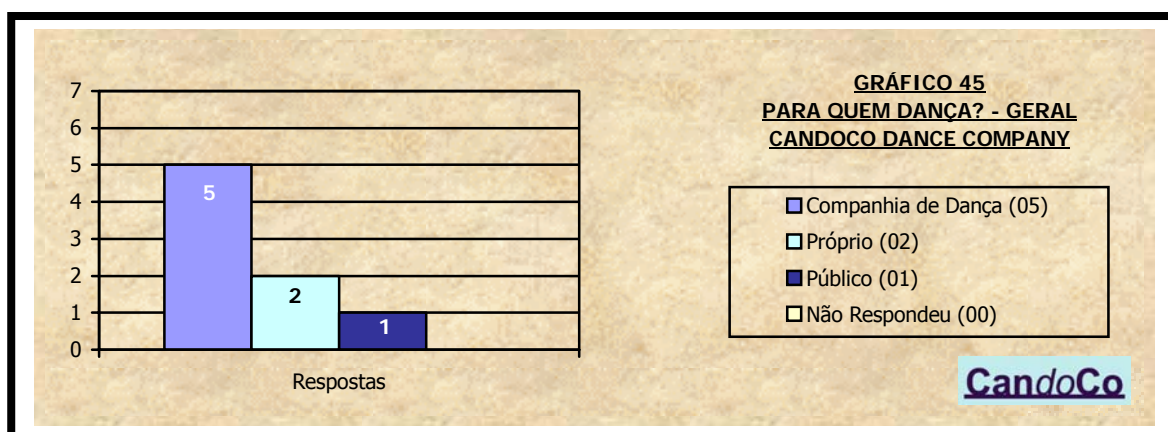
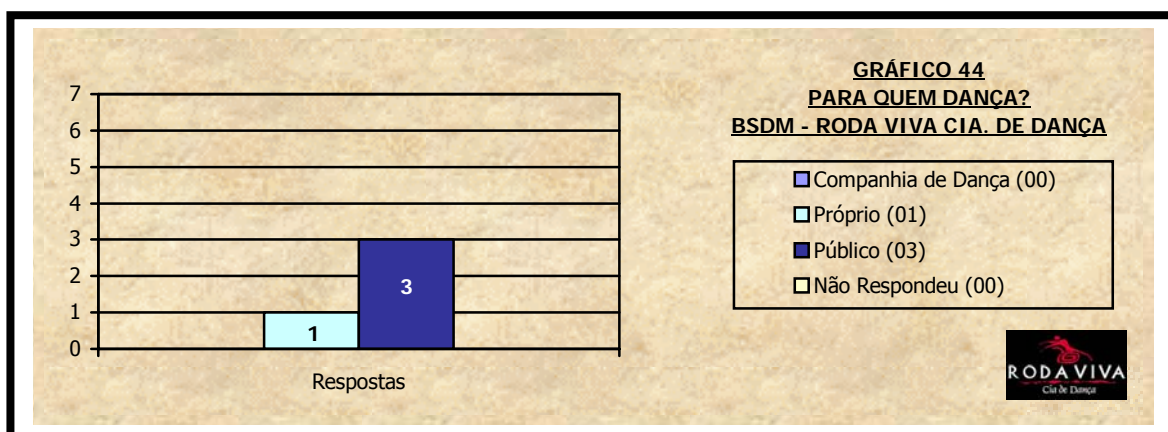
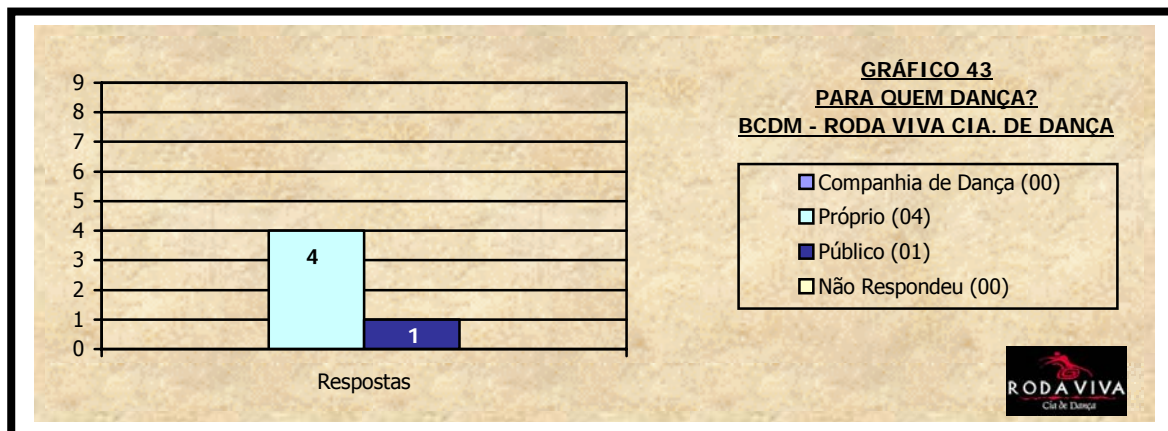
Nenhuma destas comparações nos podem levar contudo, a uma resposta conclusiva. Porém o nível de escolaridade e o tempo semanal dedicado à dança, parecem poder conferir uma característica muito mais crítica ao bailarino profissional, quando comparado com o bailarino semi-profissional.

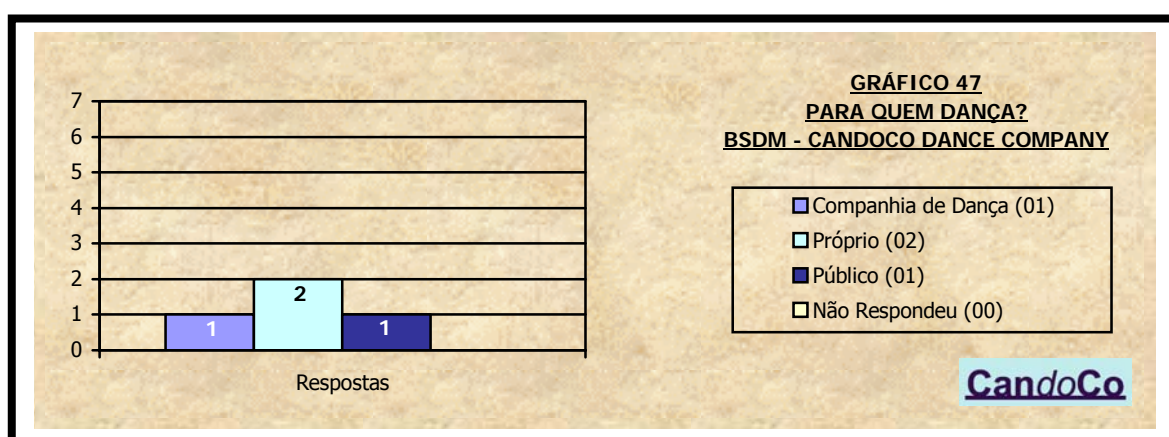
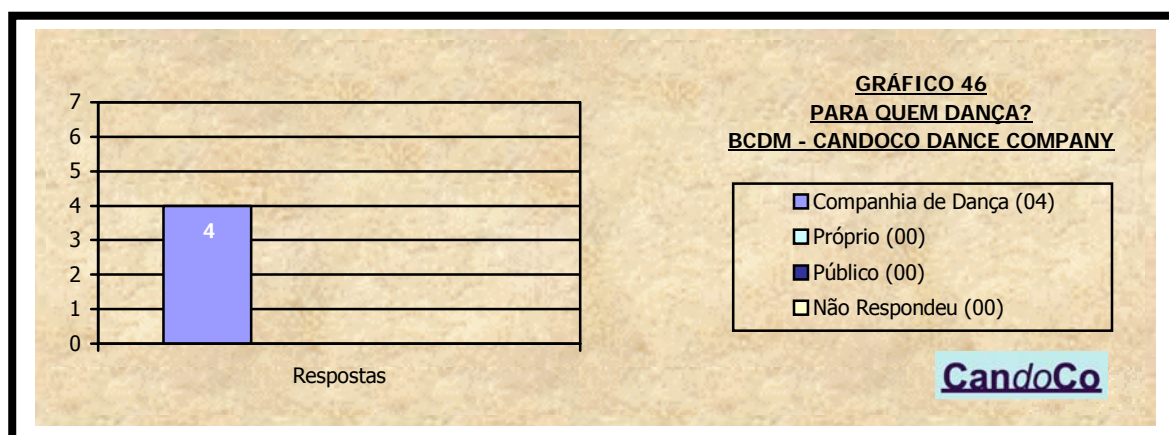
Questão 16

- Para quem, porquê e como você dança?

Para quem?



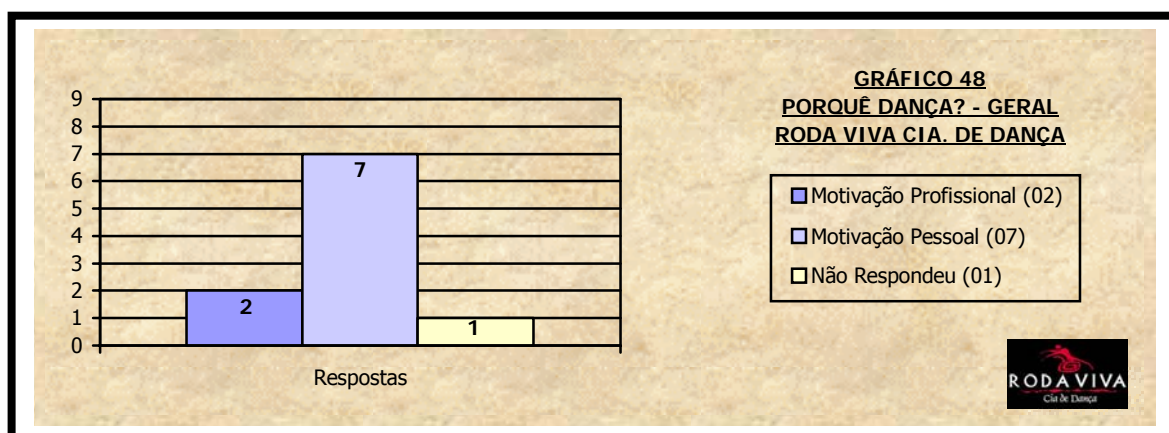


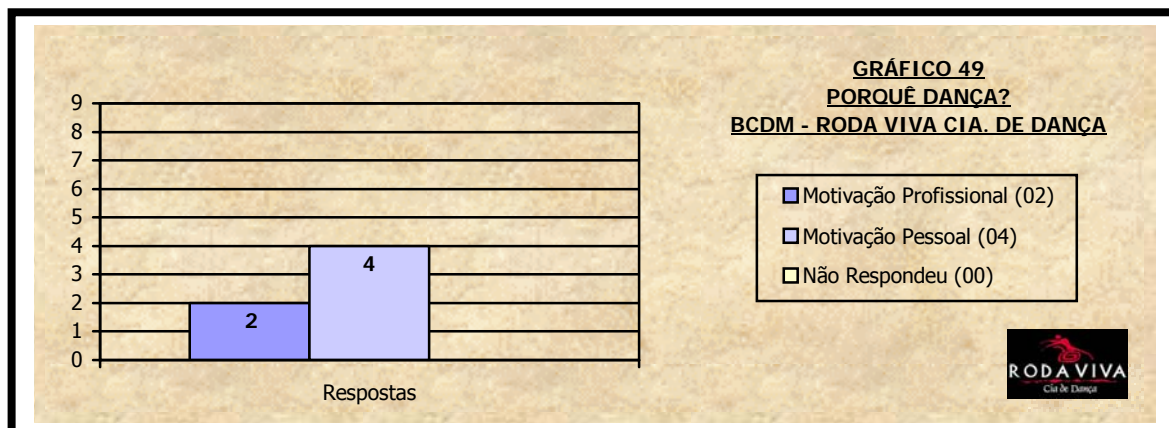


Obs:

Um dos bailarinos sem deficiência motora indicou duas respostas, por este motivo o número de respostas obtidas é superior ao número de bailarinos.

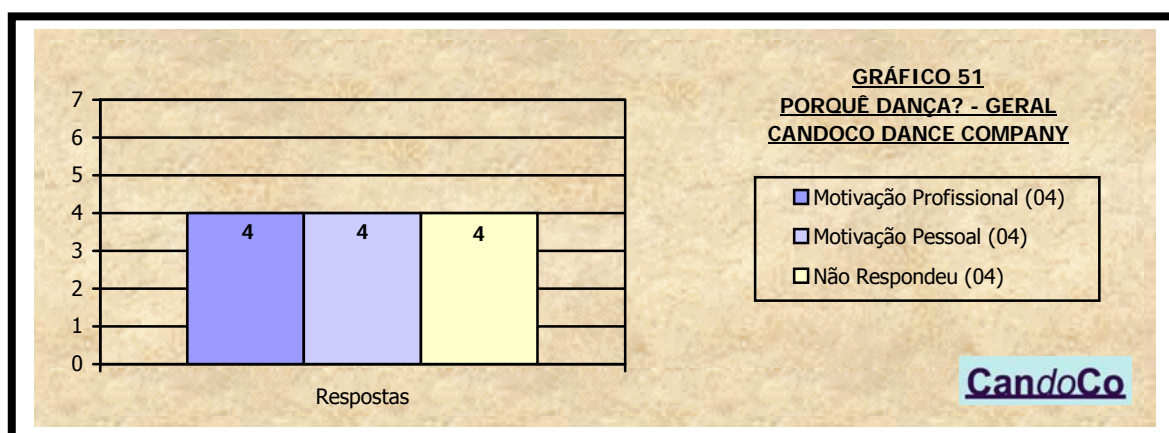
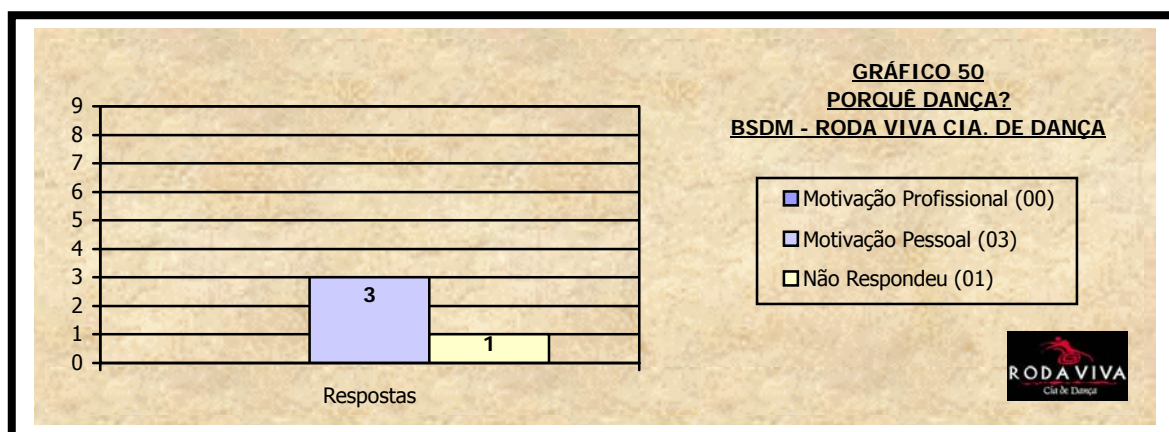
Porquê?

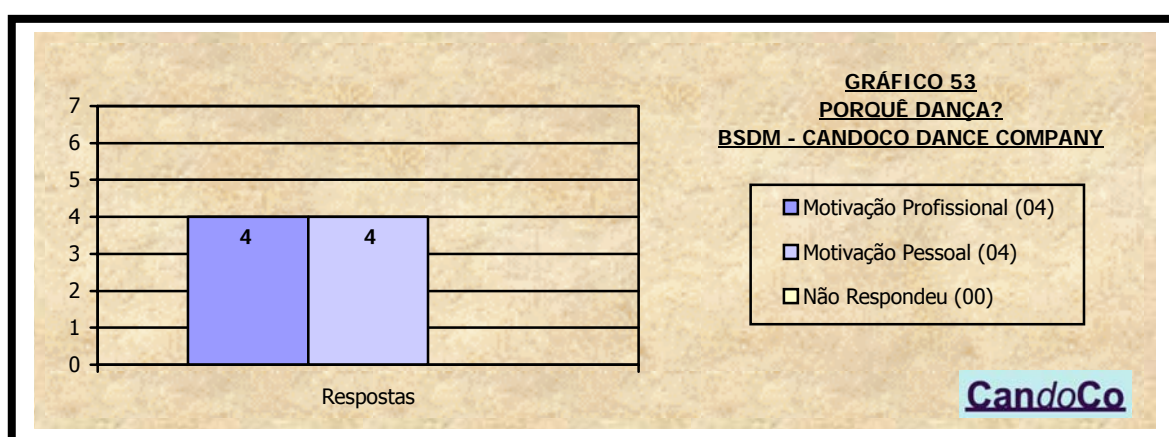
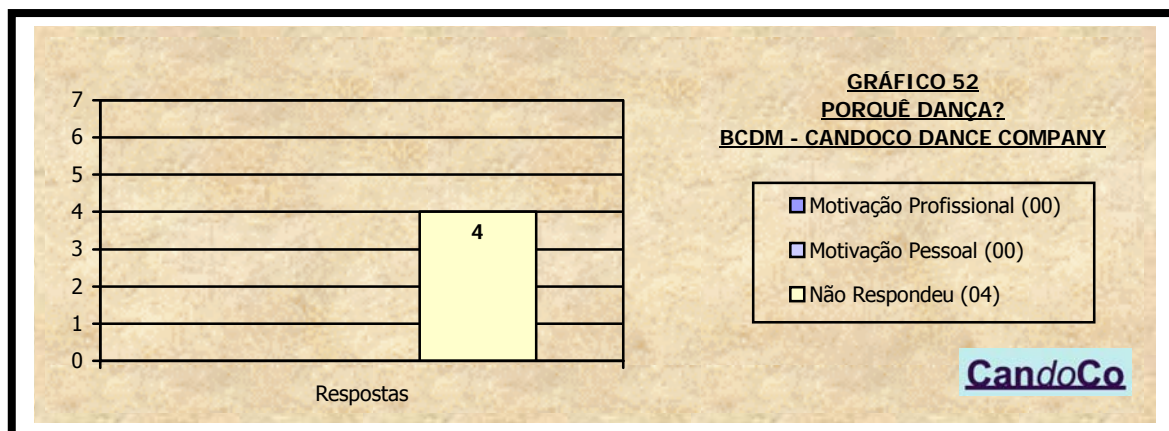




Obs:

Um dos bailarinos com deficiência motora indicou duas respostas, por este motivo o número de respostas obtidas é superior ao número de bailarino.





Se existe um certo equilíbrio na Roda Viva Cia. de Dança quanto aos bailarinos dançarem essencialmente para si ou para o público, nos bailarinos da CandoCo Dance Company parece estar ausente uma preferência de resposta de modo mais personalizado, quiçá reflexiva e, de forma exclusiva, quando analisamos os aspectos relativos aos bailarinos com deficiência motora, situação não confirmada – pelo equilíbrio evidenciado – nas respostas dos bailarinos sem deficiência motora da mesma companhia.

Curiosa é a situação que se constata quanto aos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança, ou seja, uma inversão de respostas quanto à ênfase ser a nível do “dançar para o próprio” para os bailarinos com deficiência motora e “para o público”, para os bailarinos sem deficiência motora, destacando talvez o carácter de realização pessoal a que a dança parece dar resposta?

Podemos assim afirmar que, apesar de não se poder evidenciar uma similitude entre os bailarinos das duas companhias quanto à questão “para quem dança”, parece ainda estar presente a especificidade dos contextos e mesmo da nacionalidade distinta dos bailarinos sem deficiência motora da *CandCo Dance Company*, situação que não se verifica no âmbito da *Roda Viva Cia. de Dança*, todos de nacionalidade brasileira.

Pelo que anteriormente afirmámos, torna-se pois compreensível que à questão “porquê dança” a *Roda Viva Cia. de Dança* tenha afirmado a motivação pessoal como a principal razão comum tanto aos bailarinos com e sem deficiência, situação não confirmada no âmbito da *CandCo Dance Company* que revela um equilíbrio entre a motivação profissional e pessoal, questão aliás apenas respondida pelos bailarinos sem deficiência motora. Pensamos eventualmente que a ausência de resposta pelos bailarinos com deficiência motora da *CandCo Dance Company* poderá ser devido a terem considerado como redundante esta questão, talvez incluída na pergunta anterior do “para quem dança”. Contudo, se as suas respostas foram exclusivamente para uma “companhia de dança”, isto poderá confirmar – ou tornar mais evidente – o que antes referíamos estar um pouco ausente um posicionamento mais personalizado e/ou reflexivo, situação que talvez seja explicada por se tratar de uma companhia profissional, em contraste com o carácter semi-profissional da *Roda Viva Cia. de Dança*.

Talvez também por a questão 16 solicitar na mesma pergunta o “para quem”, “porquê” e “como dança?” tenha levado à omissão de respostas adequadas à pergunta formulada, risco sempre presente quando se trata de questões abertas.

Assim, contrariamente à anterior estratégia e, por impossibilidade de transformar em categoria as respostas, optámos por apresentar no Quadro 06 as palavras-chave que se destacam, tarefa contudo nada fácil.

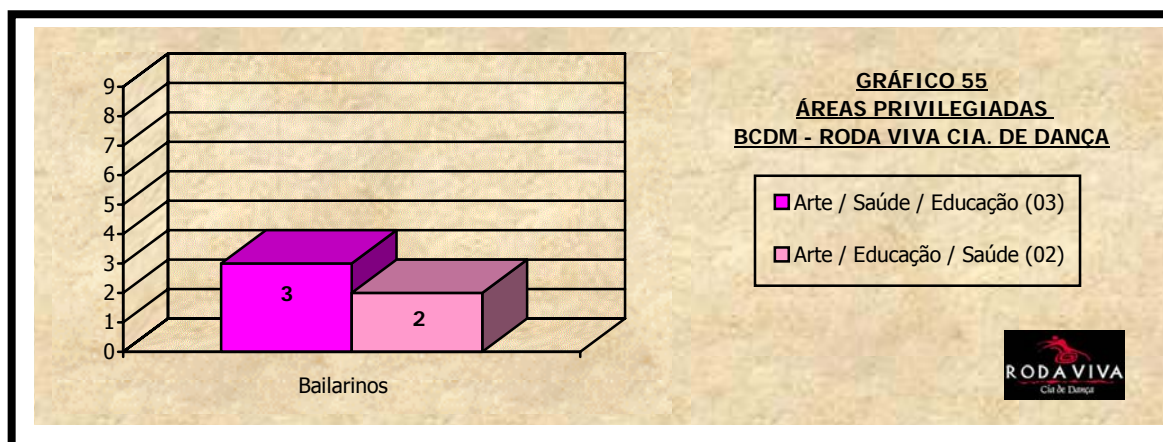
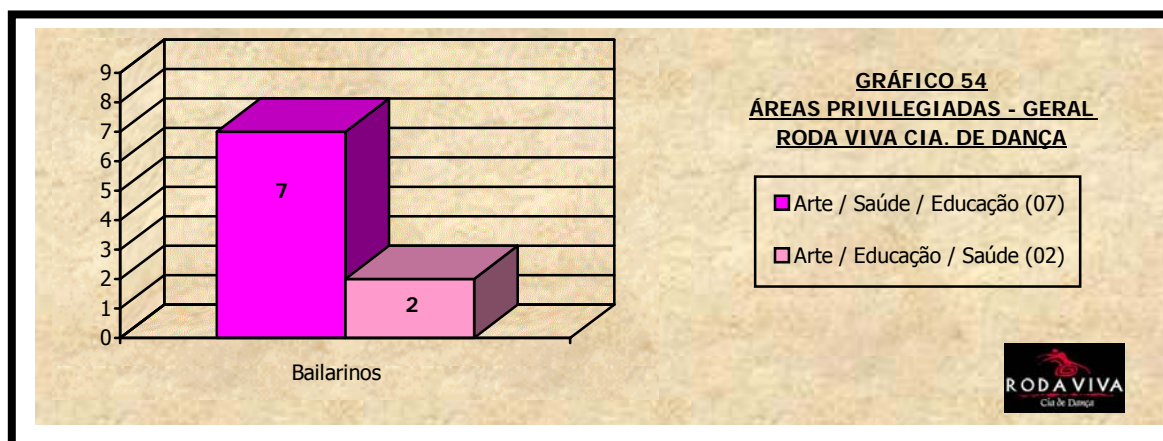
| QUADRO 06 | |
|---------------------------------------------------------|-----------------------|
| PALAVRAS CHAVE ÀS RESPOSTAS DA QUESTÃO 16 – COMO DANÇA? | |
| | Aspecto Corporal |
| | Aspecto Etéreo / Alma |
| | Aspecto Psicológico |
| | Não Respondeu |

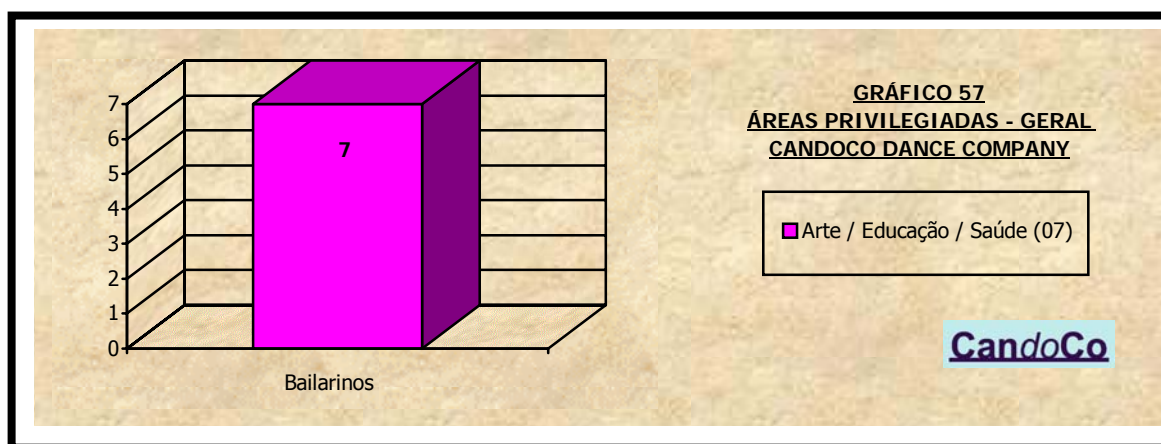
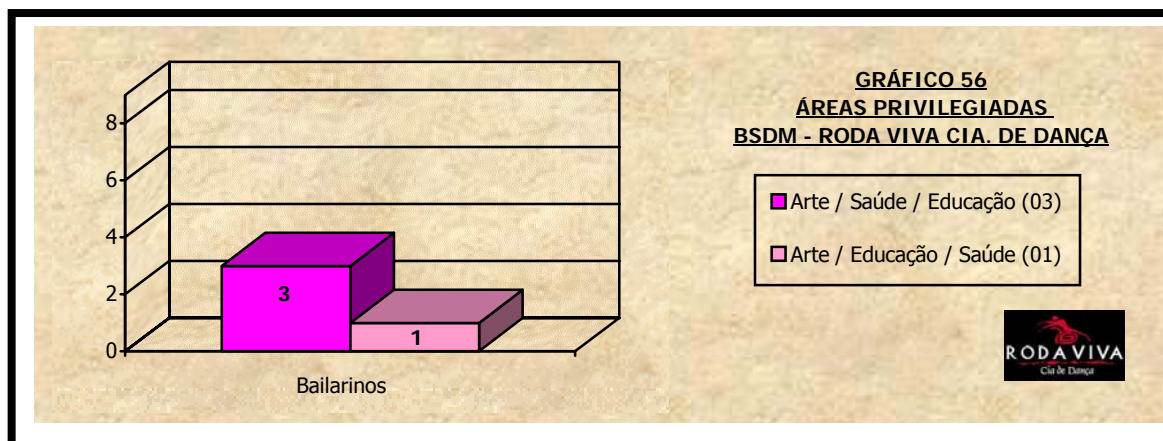
E a principal dificuldade reside no distinto nível de interpretação à pergunta formulada. Assim, enquanto que os brasileiros da *Roda Viva Cia. de Dança* situam as suas

respostas essencialmente a nível do corpo e da alma, como dizem e, apenas um surpreendentemente sem deficiência motora, refere a força de vontade como fundamental para dançar, é interessante constatar que em algumas respostas da CandoCo Dance Company está bem presente a deficiência, de forma indirecta, quando referem “dançar com a cadeira de rodas” e “uma perna”. No Anexo 10, apresentamos a íntegra das respostas dos bailarinos.

Questão 17

- No trabalho que desenvolve, qual(is) é (são) a(s) área(s) prioritariamente trabalhadas?





O contexto artístico aparece como o principal para as duas companhias. Todos os bailarinos da CandoCo Dance Company responderam na mesma sequência de importância e, por este, motivo não apresentaremos os gráficos dos bailarinos com e sem deficiência motora separadamente, pois reflectem o total da amostra. Na Roda Viva Cia. de Dança o segundo contexto referido é o terapêutico enquanto que na CandoCo Dance Company é o educacional, resposta que pensamos coerente e adequada ao projecto educacional desenvolvido pela companhia tanto nos workshops que ministra como com a Cando II. Na Roda Viva este aspecto pode ser reflexo do tipo de actuação da companhia e de sua ligação inicial com um programa de reabilitação na lesão medular.

Pensamos pois que não obstante a especificidade de cada companhia, a génese e percurso efectuado, ambas destacam ser a dança uma forma de expressão de

natureza artística – valorizando essencialmente o produto – e em que o facto dos bailarinos serem portadores ou não de deficiência motora, não parece ter qualquer influência na forma como entendem as áreas prioritariamente trabalhadas. Que melhor forma de vincular então o real sentido de uma dança inclusiva em que “apenas” considera a existência de bailarinos, independentemente de serem, ou não, portadores de qualquer tipo de deficiência?

Questão 18

- Escreva, numa sequência crescente de importância, as principais características necessárias para que um bailarino tenha um óptimo desempenho.

A questão 18 de carácter aberto e nível de intensidade, já anteriormente especificado, tem uma característica avaliativa. Como salienta a investigação de Monteiro Robalo (1995), transformar os elementos estruturais do movimento dançado, adequando as suas características qualitativas ao carácter quantitativo de uma avaliação é um desafio. Quando estes aspectos são unidos, como conscientemente fizemos aqui, corremos o risco de obter uma disparidade nos conceitos evocados. Factor por nós confirmado neste momento e que não nos permite categorizar e/ou sistematizar as respostas para apresentá-las em tabelas ou gráficos.

Entre as respostas obtidas, a categorização possível, permite-nos enquadrar as respostas em dois grandes grupos. O primeiro deles refere-se às respostas de índole técnica e, no segundo, são enquadradas as de índole volitiva e/ou natureza psicológica.

Nas respostas de índole técnica estão enquadrados *"os aspectos relativos à execução do/a bailarino/a, nas componentes motora, mas também expressiva inerente"* (Maletic, 1980, in Monteiro Robalo, op. cit., p. XXXII), aspectos estes que evidenciam a procura de excelência artística, coerente portanto, com a área primordial e maioritariamente apontada na questão anterior (17).

Rudolf Laban dividiu em três partes os seus estudos, que buscavam transformar a dança em uma ciência independente da música, nomeadamente "Choreutics" (o estudo do espaço), "Eukinetics" (o estudo das dinâmicas) e "Kinetographie" ou "Labanotation" (o estudo da escrita da dança). Valerie Preston-Dunlop e outros de seus seguidores deram continuidade a tais estudos e outras áreas como o estudo do som, do espaço geral, e do bailarino, continuaram a se desenvolver enquanto elementos essenciais para a dança (Marques, 1992). Para Preston-Dunlop (in Marques, op. cit., p. 7) o

"movimento é a estrela máxima da dança, e sua essência pode ser subdividida em partes do corpo, espaço, relacionamentos, dinâmicas e ações", conforme demonstramos na Figura 1⁴³.



O “foco”, a “dinâmica”, a “postura”, a “ocupação espacial” e a “expressão” são itens que segundo os estudos de Rudolf Laban e Valerie Preston-Dunlop, são elementos importantes para qualquer bailarino, válidos portanto também, para bailarinos de companhias inclusivas. Não é no fundo de bailarinos de forma exclusiva que, mesmo em contexto inclusivo, as respostas têm evidenciado quanto à unicidade na diversidade?

O “foco” e a “expressão” são importantes aspectos para que o relacionamento entre os bailarinos e o público seja efetivado. Através destes dois elementos a transmissão da intenção do coreógrafo é concretizada, produzindo efeitos capazes de comunicar informações, trocar sensações, mostrar o impensável (Marques, 1992).

⁴³ Modificada de Marques (1992).

"Os relacionamentos (em uma dada dança)...ocorrem num espaço, são criados pelas ações, recebem qualidade através das dinâmicas e são visíveis através das partes do corpo" (Preston-Dunlop, 1989, in Marques, 1992, p.17).

O ritmo e as dinâmicas são responsáveis pela diferenciação dos movimentos e segundo Marques (op.cit.) dão qualidade aos mesmos.

Laban propõe que as dinâmicas do movimento podem ser divididas em "peso" (com elementos fortes e fracos), "tempo" (com elementos rápidos e lentos), "espaço" (com elementos directos ou flexíveis) e "fluência" (com elementos livres e controlados). Novamente encontramos pois elementos importantes para qualquer bailarino, que dança com o corpo e não "apesar do corpo", que persegue continuamente a mestria de um movimento, pelo domínio dos factores ou reguladores/modificadores desse mesmo movimento – os elementos estruturais anteriormente referidos.

A "kinesfera" representa o espaço individual de cada bailarino, que pode ser ocupado em distintos "níveis" (alto, médio e baixo), "planos" (altura e largura, largura e profundidade e profundidade e altura) ou ainda representar as tensões espaciais, ou seja, *"o vazio entre as partes do corpo"* (Marques, 1992, p. 11). A observação da Kinesfera e consequentemente as diferenças de postura e ocupação espacial propostas pelos diferentes "níveis", "planos" e "tensões" presentes em Laban, são também válidas para companhias de dança inclusiva, que perseguem, tal como as suas congéneres normais as capacidades condicionais e coordenativas facilitadoras da mestria de um desempenho de natureza estética e de elaboração artística.

"...pensamos ser a convergência entre a mestria de um corpo em movimento com um carácter expressivo inerente, conjuntamente com a intenção do desempenho, que destaca o factor afectivo e perceptivo, que dá sentido à forma dançada, ou mesmo reformula o conceito de técnica, a qual deve ser entendida como um processo e não como um estado..." (Monteiro Robalo, 1995, p.108).

Assim, a tal expressividade e intencionalidade em contexto destaca pois a importância de discriminação perceptiva, sensibilidade estética e atenção selectiva, de entre outros, não só a nível do público, mas do bailarino que tem de torná-las evidentes. Natural por isso que seja também destacado o factor psicológico, como uma importante característica para um óptimo desempenho do bailarino.

Por isso, o segundo grupo de respostas inclui aquelas de natureza volitiva e/ou psicológica. Neste grupo podem ser incluídas respostas como “força de vontade”, “capacidade de trabalho em grupo”, “confiança/lealdade”, “força de vontade”, entre outras.

Passaremos agora, sem o objectivo de separar as respostas em categorias a discutir algumas das respostas apresentadas pelos inquiridos, que são apresentadas na íntegra no Anexo 11.

“Técnica” foi referida por 8 dos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança e o único que não a referiu como uma qualidade para o bom desempenho de um bailarino apresentou “tem que ter amor pelo que faz” como resposta. Ainda entre os bailarinos desta companhia “expressão” foi a segunda qualidade mais citada, coerente aliás com o que foi anteriormente referido.

Entre os bailarinos da CandoCo Dance Company, que apresentaram uma maior disparidade nas respostas do que os bailarinos da outra companhia, destacam-se qualidades que podem estar relacionadas com a “mestria de um corpo” (boa performance física, força/vigor/resistência), com a consciencialização corporal (percepção/consciência dos outros bailarinos no palco, consciência corporal e entendimento de suas próprias capacidades/honestidade) e por último aspectos relacionados com os aspectos interpessoais (boas relações com os bailarinos e com a direcção artística, confiança/lealdade, capacidade de trabalho em grupo).

“Leveza” foi mencionado uma vez, por um bailarino com deficiência motora da Roda Viva Cia. de Dança. Esta resposta causou-nos alguma estranheza. O que queria dizer este bailarino? Seria leveza no sentido da facilidade aparente do desempenho? “Leveza” como fluência, continuidade no fluxo do movimento? Ou “leveza” como oposto a um momento “pesado”? Centraria por outro lado, a resposta mais do ponto de vista psicológico? Apesar da dúvida que subsiste, pensámos interessante destacá-la, até porque evidencia, no sentido de ilustrar a multiplicidade e/ou disparidade nos conceitos evocados, como anteriormente referimos.

Concluimos apontando também os princípios norteadores do trabalho de Rudolf Von Laban para a definição de qualidades expressivo-formais (Monteiro Robalo, 1995) em dança inclusiva.

Questão 19

- A questão 19 era de preenchimento facultativo, e não obtivemos nenhuma resposta neste item.

1.4 - Síntese

Em síntese, os aspectos primordiais relativos às duas companhias de dança investigadas são:

- Tratam-se de duas companhias de dança que incluem em seus elencos bailarinos com e sem deficiência motora, a *Candoco Dance Company* actua profissionalmente enquanto que a *Roda Viva Cia. de Dança* semi-profissionalmente. A etiologia das deficiência entre os bailarinos das duas companhias é semelhante, destacando-se as deficiências traumáticas / adquiridas;
- Constata-se uma certa similitude das respostas entre os bailarinos com e sem deficiência, em ambas as companhias e, na maioria dos itens analisados;
- A faixa etária maioritária é inferior nos bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança* e constata-se um equilíbrio entre os dois géneros nas duas companhias. O nível de escolaridade, tempo de actuação/experiência, assim como as horas semanais dedicadas à dança é superior entre os bailarinos da *Candoco Dance Company*. O número médio de espectáculos mensais nas duas companhias é ainda equivalente;
- Os bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança* referiram que as principais técnicas utilizadas nesta companhia são o Método Dança-Educação Física e o Contacto-Improvisação, enquanto que na *Candoco Dance Company* destacam-se a Contract-Release Technique e o Contacto-Improvisação.
- Em ambas as companhias a maior incidência para o nível de desempenho dos bailarinos, através de auto-avaliação foi para o nível "Bom". Diferentes motivações os levam a dançar, na *Roda Viva Cia. de Dança* destacam-se as pessoais e, na *Candoco Dance Company* verifica-se um equilíbrio entre as motivações profissionais, pessoais e ainda entre aqueles que não responderam.
- Um equilíbrio entre o dançar para si e para o público foi constatado na *Roda Viva Cia. de Dança*. Na *Candoco Dance Company* a maior incidência de respostas foi, "danço para a *Candoco*" factor que nos levou a concluir que parece estar ausente um preferência de resposta de modo mais personalizado/reflexivo.
- Entre Arte, Educação e Saúde, a primeira é a principal área apontada no trabalho das duas companhias. Saúde e Educação são destacadas pelos

bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança e na *CandóCo* Dance Company há uma indicação de equivalência e/ou equilíbrio entre estas três áreas.

2) INQUÉRITO POR ENTREVISTA

As entrevistas com os directores das duas companhias que compõem a nossa amostra foram previamente marcadas e realizadas no mesmo período em que os inquéritos por questionário foram aplicados aos bailarinos.

O encontro com Rejane Sousa e Edeilson Matias, directores da Roda Viva Cia. de Dança aconteceu durante a participação da companhia no V Congresso Nacional de Arte-Educação na Escola Para Todos / VI Festival Nacional de Arte Sem Barreiras, realizados em Brasília-DF, no Brasil no período de 6 e 9 de Novembro de 2000. A entrevista foi realizada em um dos camarins do Teatro Nacional Claudio Santoro e registada em vídeo, no dia 09 de Novembro de 2000.

Na noite anterior a companhia havia apresentado a coreografia “Em tese nada é real” de Domingos Montagner e Fernando Sampaio, com música dos Beatles e com recurso a linguagens circenses (inclusivamente um número em trapézio). No dia seguinte retornariam a Natal, cidade sede da companhia⁴⁴. No Anexo 12 apresentamos a capa do programa do espectáculo de estreia desta coreografia, que também deu nome ao espectáculo, assim como o texto de apresentação da companhia no referido festival⁴⁵.

O nosso encontro com Celeste Dandeker, a directora da *CandóCo* Dance Company foi ainda no aeroporto de Heathrow. Celeste, depois de auxiliar na organização da nossa viagem com a colaboração de sua equipa, nos recebeu muito bem e colocou à nossa disposição todas as dependências e arquivos da companhia para a realização dessa investigação. Acompanhámos as aulas da companhia e as criações dos coreógrafos Javier de Frutos e Doug Elkins, além de assistirmos a uma apresentação da *Candó* II. “I Hastened Through My Death Scene To Catch Your Last Act”, a coreografia de Javier de Frutos já estava em processo de finalização e o nosso contacto com este coreógrafo foi menor. A criação de “Sunbyrne”, mas não a sua finalização, foi acompanhada e pudemos conhecer o processo de trabalho do coreógrafo Doug Elkins, com a utilização do Hip-Hop, Capoeira e do Contacto-Improvisação⁴⁶. Sobre este coreógrafo refere

⁴⁴ Pensamos adequado referir que, por falta de recursos financeiros o trajecto entre Brasília e Natal foi feito de autocarro, uma viagem de aproximadamente 36 horas.

⁴⁵ Recebemos este programa durante a entrevista e o texto de apresentação desta, e de todas as companhias que participavam no Festival, nos foi oferecido por Flávia Cintra, a apresentadora do evento que sabendo da nossa investigação colaborou com uma série de fontes, nesta e em outras ocasiões. O texto de apresentação desta companhia foi transcrito para o Anexo 12.

⁴⁶ Doug Elkins, outro colaborador, nos ofereceu várias e importantes referências bibliográficas sobre o Contacto Improvisação.

Carbonneau (1998): *"é um verdadeiro pós-modernista para qual toda a história e a cultura do mundo são uma única pilha de materiais da qual ele seleciona, desmonta, e reconstrói à vontade"*. Posteriormente recebemos, enviado pela companhia, uma cassete com a estreia mundial, em Londres, destas coreografias, um vídeo promocional e o programa do espectáculo que tem a sua capa apresentada no Anexo 13.

Como dissemos anteriormente, depois de identificados os aspectos mais relevantes das entrevistas para esta investigação, redigimos uma sinopse seguindo as principais áreas de observação definidas em nosso roteiro semi-estruturado, que passamos a apresentar.

2.1 - SINOPSE – ENTREVISTA COM OS DIRECTORES DA RODA VIVA CIA. DE DANÇA

2.1.1 - Sobre o Público

Os dois directores comentaram que actualmente **o trabalho da companhia é bem aceite pelo público**. Edeilson Matias enfatizou que antes de dirigir a companhia acompanhou de perto todo o seu processo de estruturação, referiu ainda que **hoje sente uma grande diferença nas reacções do público durante as apresentações, quando as compara com as do início da companhia**. Salientou dois aspectos, o primeiro deles quanto ao desconhecimento do público a nível da possibilidade das pessoas com deficiência dançarem e, ao se surpreenderem com o novo, o nível de exigência diminuía. O segundo aspecto relaciona-se com a postura cénica dos bailarinos que, no seu modo de entender, acentuava esta visão do público, complementando que: *"nunca tive dó deles porque são deficientes, se estão no palco para dançar, então que dancem"*.

Rejane Sousa referiu que **como bailarina aprendeu a "encarar o público"** e que **este não foi um processo fácil**, mas que agora quando consegue dançar sem ter que se preocupar com as questões da direcção da companhia adora este momento. Complementou a sua fala salientando que hoje **o público respeita a Roda Viva Cia. de Dança pela excelência artística do trabalho do grupo**, e não porque são deficientes no palco.

2.1.2 – Sobre a Sociedade / Deficiência

"O senso crítico da própria companhia é muito importante neste tipo de trabalho, só se consegue conquistar o respeito social com um trabalho de

qualidade, e isto vale para qualquer profissional... na dança também é verdade", comentou Rejane Sousa.

Dizem ainda que **sentem a falta de outras companhias de dança inclusiva nos festivais que participam** e referem que só encontram outras companhias semelhantes em eventos segmentados, relacionados com a deficiência.

2.1.3 - Sobre os Coreógrafos / Repertório

Não há preocupação com o público enquanto criam um novo trabalho foi a afirmação dos dois directores, **não gostam de influenciar os coreógrafos** e se os convidam é **porque conhecem as suas obras e acreditam que o seu trabalho será importante para a companhia**.

Ao serem inquiridos sobre a importância da Roda Viva no universo da dança inclusiva brasileira afirmam que isto não é verdade e que **são uma referência sim, mas do universo da dança**. *"Se a companhia tem pessoas com deficiência no elenco é porque nasceu assim, com estes objectivos, mas o que importa é a qualidade apresentada"*, disse Edeilson Matias.

Edeilson Matias e Rejane Sousa são categóricos ao referir a **relevância dos coreógrafos** com os quais trabalharam não só **na aprendizagem transmitida aos bailarinos**, como também na **importância destes para que a companhia conquistasse maiores espaços no meio da dança**. A directora refere: *"você vai se dando mais em cada coreografia e vai crescendo com isto, quando trabalhamos com um coreógrafo... parece que nos damos muito mais, acho que é para conquistarmos os papéis"*.

2.1.4 - Sobre as Aulas / Os Balarinos

Edeilson Matias considera que a companhia teve um grande crescimento qualitativo no seu nível técnico desde o início de suas actividades. Acredita que esta contribui para uma melhoria dos diversos profissionais que trabalharam com a companhia e principalmente para *"uma visão ampla da dança"*, que releva os aspectos técnico-artísticos nas aulas e no palco, mas que sabe combiná-los com aspectos da deficiência. Rejane Sousa complementa *"é nas aulas que a gente descobre o que pode fazer"*.

Comentam que **as aulas são ministradas por alguns dos bailarinos** que seguem uma linha de trabalho baseada no que aprenderam. Nas palavras de Edeilson Matias *"a companhia precisa de condicionamento físico [...] e baseia muito as aulas*

no MDEF, no Método Dança-Educação Física que foi implantado na companhia desde o seu início, não é?”. Rejane Sousa complementa “e nas aulas de Contacto Improvisação”.

2.1.5 – Sobre os Aspectos Pessoais

A directora refere que é **complicado ser uma mulher deficiente**, *“os preconceitos estão sempre por aí”*. Refere que ao chegar em um evento onde a companhia se apresentaria, foi falar com a organização para resolver questões logísticas da estada da companhia. O responsável pela organização, com quem ela já havia contactado inúmeras vezes ao telefone, quando a viu pediu para que ela fosse chamar a sua professora. **Comenta que é muito difícil conciliar o seu trabalho diário, os ensaios e mais a produção da companhia**. Diz que ainda precisa aprender muito para ser uma boa directora e que adora o que faz. Seu maior medo já foi o de que a companhia acabasse, mas hoje sabe que *“faz tudo o que pode, mas milagre não dá, as pessoas precisam de dinheiro para sobreviver”*.

2.2 - SINOPSE – ENTREVISTA COM A DIRECTORA DA CANDOCO DANCE COMPANY

2.2.1 - Sobre o Público

Durante a entrevista Celeste Dandeker comentou que no início da companhia **os bailarinos com deficiência eram extremamente valorizados pela crítica**, parecia até que *“a companhia era feita só por eles”* e que os bailarinos sem deficiência ficavam infelizes com isso. **Para o público sempre foi possível “perceber além do espanto”**. Considera que hoje, depois de 10 anos de trabalho da companhia já ocorreram mudanças, mas reconhece que **gostariam de ser vistos unicamente como profissionais** (Charman, 2000; Estado de Minas, 1996) e **nunca aquele “oh, eles não são maravilhosos, considerando que são deficientes...”**. Antes de concluir é importante esclarecer que a directora, depois de apresentações em todos os continentes, para diferentes públicos e distintas culturas, **reconhece a importância destes e também a dos críticos**, mas **não pensa neles ao criar um espectáculo e sim no bem estar da companhia**. Disse ainda que *“o público reconhece que estamos fazendo algo novo na exploração da dança”* e ainda *“que o sucesso se baseia mais no facto de termos sido julgados pela qualidade artística do nosso trabalho, do que pela natureza inclusiva da companhia”*.

2.2.2 – Sobre a Sociedade / Deficiência

É impossível querer negar que se está em uma cadeira de rodas ou que se tem algum tipo de deficiência, ela está na pessoa e com a pessoa, mas não é a pessoa, é a síntese de uma série de afirmações de Celeste Dankeder. Ainda referiu que **a maior dificuldade neste aspecto é ter que dar provas de inteligência e capacidade o tempo todo**, aspecto que a incomoda.

No relacionamento entre os bailarinos comentou que *“é preciso um tempo para que se acostumem.... quem não é deficiente leva um tempo para perceber que não quebramos”*, mas este é um **aspecto superado depois de algum tempo**, é só uma questão de conhecimento. *“A princípio, recorda, o máximo que aconteceu foi uma curiosidade do público em relação ao uso da cadeira de rodas na dança. Era desafiador assistir a pessoas dançando assim. Posteriormente, admite, começaram a procurar os nossos espectáculos pelo trabalho desenvolvido pelo grupo”* (Diário da Tarde, 1996, p. 17).

A directora enfatizou ainda que **a CandoCo Dance Company não faz política**, mas que tem consciência que, pelas características do trabalho que desenvolvem isto acontece quase que naturalmente. **O que interessa, para ela, é estimular a imaginação do público com o trabalho da companhia e não com a deficiência.**

2.2.3 - Sobre os Coreógrafos / Repertório

A colaboração de diferentes coreógrafos é uma das principais características da CandoCo Dance Company. A directora referiu que é **desafiador para os coreógrafos criarem para a sua companhia** porque na maioria das vezes é **algo que eles não estão acostumados**, por outro lado, é da mesma forma desafiador para os bailarinos trabalhar com eles. Diferentes propostas e formas de compreensão do movimento. A acção mais simples, o acto de levantar um braço, o de balançar a cabeça, tudo isto abre uma gama inteira de variações de movimento. Tudo tem um valor (Life Style Motability, 2000).

Celeste Dankeder **espera de um coreógrafo o máximo de sensibilidade individual**, pois acredita que **com sensibilidade e inteligência é possível tirar o máximo dos bailarinos e conseguir um bom resultado.**

Especificamente sobre o último programa da companhia, refere que os dois coreógrafos convidados têm características distintas. **A exigência de Javier de**

Frutos está centrada nas habilidades teatrais, na expressividade, na emoção. Doug Elkins explora muito mais as capacidades dos bailarinos em brincar com os seus corpos.

2.2.4 - Sobre as Aulas / Os Bailarinos

Os próprios bailarinos dão aulas na companhia, são pessoas com experiência e também contribuem. Diferentes professores convidados colaboram com a **CandoCo Dance Company**, desde artes marciais, capoeira até ao **Contacto Improvisação**, tudo pode ser explorado, referiu Celeste Dandeker que complementou informando que a **Contract-Release Technique** também é utilizada. Comentou ainda que a técnica de Marta Graham é algo que a fascina, pois descobriu esta técnica ainda na "London Contemporary Dance Theatre".

Acredita que **um bailarino precisa ser, antes de mais nada, uma boa pessoa... ter carácter**. Diz ter acertado na composição actual da companhia porque são **bailarinos sérios, motivados a aprender novas coisas e abertos à experimentação**. Referiu ainda que **o anterior elenco da companhia também tinha estas características**, mas que a companhia precisava ser renovada e que já estavam há muito tempo juntos. Na preparação prévia para os trabalhos de Frutos e Elkins, os bailarinos tiveram quatro semanas onde puderam se conhecer melhor, tiveram aulas de **diferentes técnicas de dança, artes marciais, entre elas o aikidô e interpretação**.

2.2.5 – Sobre os Aspectos Pessoais

Celeste Dankeder **demonstrou uma imensa alegria pelo novo momento da companhia**, mas não deixou de comentar a sua apreensão, *"temos uma enorme responsabilidade com o nosso trabalho... todos conhecem a CandoCo e querem ver a companhia, o que estamos fazendo"*.

Sobre o seu acidente na "London Contemporary Dance Theatre" comentou que foram momentos difíceis, e que tudo parecia um pesadelo, mas que **hoje está perfeitamente adaptada a esta realidade e que é uma mulher feliz e realizada**.

2.3 – Síntese

2.3.1 - Sobre o Público

Nas respostas dos directores das duas companhias encontramos referências ao aspecto inovador da dança inclusiva. Em ambos os casos fomos ao encontro de respostas que nos levam a concluir que **existe uma aceitação pública** deste tipo de trabalho e, que uma **atitude de surpresa** inicial também ocorre.

Tanto a Roda Viva Cia. de Dança quanto a CandoCo Dance Company, segundo os seus directores, são companhias que incluem pessoas com deficiência em seu elenco, mas que preferem ser julgadas pela **qualidade e excelência artística** dos seus trabalhos e não pela natureza inclusiva dos mesmos. Piedade, condescendência e dó não são compatíveis com este âmbito de actuação, revela-nos o discurso dos directores.

Celeste Dandeker ainda enfatizou ser a CandoCo Dance Company feita por todos constatando uma tendência, principalmente dos críticos, em centralizarem as suas observações nos bailarinos com deficiência.

2.3.2 – Sobre a Sociedade / Deficiência

O **preconceito social** e a necessidade de dar **constantes provas de competência** são aspectos referidos pelas directoras das duas companhias. Mesmo referindo um posicionamento apolítico, Celeste Dandeker tem consciência de que isto ocorre naturalmente em seu trabalho.

Celeste Dandeker comentou ainda que pela falta de contacto, no início, os bailarinos sem deficiência motora têm receio de magoar os outros. Aspecto posteriormente superado.

Por seu lado, os directores da Roda Viva Cia. de Dança sublinham a segmentação deste tipo de trabalho e mencionaram a ausência de outras companhias de dança inclusiva no circuito brasileiro da dança.

2.3.3 - Sobre os Coreógrafos / Repertório

A **colaboração com diferentes coreógrafos** e a possibilidade da troca de experiências com os mesmos é referida pelos 3 directores investigados.

Os directores da Roda Viva Cia. de Dança não interferem no processo de criação dos coreógrafos porque quando fazem a opção por um nome confiam em seu trabalho. Celeste Dandeker, da CandoCo Dance Company, complementa quando diz que um coreógrafo deve explorar ao máximo as capacidades dos bailarinos.

2.3.4 - Sobre as Aulas / Os Bailarinos

Na Roda Viva Cia. de Dança os próprios bailarinos, com a experiência anteriormente adquirida dão aulas. Na CandoCo Dance Company esta situação se repete, mas também existem professores convidados.

O **Contacto-Improvisação** é referido pelos directores como uma das técnicas utilizadas pelas duas companhias. Na CandoCo Dance Company foi referido a **Contract-Release Technique** e na Roda Viva Cia. de Dança o **Método Dança-Educação Física**. Este último também inclui em seus pressupostos aspectos da Dança Moderna.

Celeste Dandeker referiu também que o **carácter individual** é uma das qualidades necessárias a um **bailarino**.

2.3.5 – Sobre os Aspectos Pessoais

Rejane Sousa refere algumas **dificuldades**, nomeadamente as encontradas em função da sua deficiência e na gestão da sua vida pessoal com os aspectos directivos da Roda Viva Cia. de Dança. Sobre estes refere ainda a necessidade de melhorar o seu desempenho.

Celeste Dandeker refere as dificuldades iniciais encontradas quando ficou deficiente, mas se diz, neste momento, uma mulher feliz e realizada.

CAPÍTULO V – CONCLUSÃO

1) CONCLUSÕES

Antes de iniciar as nossas conclusões, pensamos ser pertinente relembrar o trajecto metodológico por nós percorrido na busca de respostas às hipóteses formuladas para esta investigação, que voltarão a ser mencionadas.

Através da nossa revisão de literatura comprovámos que a dança passou por profundas transformações estéticas no século XX, transformações estas também observadas nas atitudes e imagem social das pessoas com deficiência motora.

A conjugação destes factores levou a aberturas estéticas e sociais que geraram a possibilidade para que pessoas com deficiência motora actuassem cenicamente no universo da dança, por nós chamada de dança inclusiva, culminando na realização do “The International Festival of Wheelchair Dance”, em Boston, nos Estados Unidos da América.

Todos estes factores foram por nós abordados para, na sequência, trilharmos o caminho metodológico definido na busca das respostas às hipóteses desta investigação. Como instrumentos utilizámos um inquérito por questionário, aplicado ao bailarinos e um inquérito por entrevista com os directores das duas companhias investigadas. O modelo estatístico utilizado foi orientado numa vertente descritiva para o primeiro instrumento e análise de conteúdos para o segundo, permitindo-nos aceder aos dados que perseguíamos. Apresentamos agora as duas hipóteses de estudo e as respectivas conclusões:

Hipótese 1:

EXISTEM PONTOS DE INTERSECÇÃO NOS PROJECTOS DE ACÇÃO E PLANOS DE INTERVENÇÃO DE COMPANHIAS DE DANÇA INCLUSIVA QUE ACTUAM NO ÂMBITO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA.

Hipótese 2:

EXISTEM ESPECIFICIDADES NA CONSTITUIÇÃO DOS ELENÇOS E NA DIRECÇÃO DE COMPANHIAS NO ÂMBITO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA EM DANÇA INCLUSIVA.

Constatou-se que as duas hipóteses por nós formuladas são confirmadas. Relativamente à hipótese 1 existem pontos de intersecção nos dois itens propostos,

nomeadamente na realização dos projectos educativos desenvolvidos pelas duas companhias, na participação de coreógrafos convidados, na preparação corporal dos bailarinos, sublinhando o papel do Contacto-Improvisação; e, na etiologia das deficiências entre os brasileiros e londrinos – essencialmente de causa traumática/adquirida e, também no desejo de que os seus espectáculos sejam reconhecidos e valorizados pela excelência artística que apresentam, e não por sua característica inclusiva.

Foi por isso que destacaram, em ambas as companhias, ser a “Arte” a área primordial de trabalho, não obstante serem também consideradas as dimensões no âmbito da saúde e da educação.

Na hipótese 2 constatámos que especificidades existem na constituição dos elencos e direcção destas companhias, mas sabemos apenas é válido para esta amostra e que não deve ser extrapolado para outras companhias de dança inclusiva. Nas duas companhias verifica-se a existência na direcção de pessoas que tiveram experiências anteriores como bailarinos e também pessoas com deficiência. No elenco das duas companhias constata-se uma equivalência entre o número de bailarinos com e sem deficiência, cuja auto-avaliação do nível de desempenho parece não estar dependente da condição de deficiente.

2) RECOMENDAÇÕES

Além da Dança Moderna, através da “Contract-Release Technique” e dos elementos estruturais propostos por Rudolf Laban, ao incidirmos sobre a participação das companhias de dança inclusiva no cenário da dança contemporânea falámos sobre a técnica de Contacto Improvisação, criada pelo norte-americano Steve Paxton e do MDEF-Método Dança-Educação Física, criado pelo brasileiro Edson Claro.

Nesta investigação e também em nossa actuação profissional, e conseqüente contacto com as companhias mencionadas neste estudo, temos constatado que as companhias de dança inclusiva utilizam, em sua grande maioria estas técnicas na base da preparação corporal de seus elencos. Algumas recorrem a uma só técnica enquanto outras a uma combinação delas. Pontualmente registámos a presença de outras técnicas ou formas de dança, nomeadamente a Dança Clássico-Académica, o Jazz e o Método Dança-Educação Física. Sendo que este último tem toda a sua base fundamentada nos princípios da Dança Moderna.

Tanto na Dança Moderna quanto no Contacto-Improvisação a individualidade dos bailarinos é relevada, aspecto considerado por nós de grande importância, ainda mais

quando nos referimos a uma actividade de natureza inclusiva. A necessidade de um reencontro consigo próprio, através do corpo, levou o brasileiro Edson Claro a criar o Método Dança-Educação Física utilizado como fundamento teórico-prático em nossa actividade profissional em dança inclusiva. Além deste aspecto constatámos também, no desenvolvimento desta investigação, que outros pontos de comum existem entre este método e a técnica de Contacto-Improvisação, criada por Paxton. Em relação à Dança Moderna isto ocorre naturalmente já que, como referimos, é um dos elementos que compõe a base da proposta de Claro.

Com o crescimento da dança inclusiva, acreditamos que haja a necessidade de uma maior sistematização e delineamento de uma metodologia que possa orientar profissionais interessados por esta área de actuação. Tal aspecto motiva-nos a propor uma maior investigação em torno deste universo e impele-nos na continuidade deste trabalho, para a construção, aplicação e avaliação de uma proposta metodológica em dança inclusiva, objectivo que nos propomos perseguir na continuidade deste estudo.

O que referimos não exclui contudo a necessidade de efectuar um levantamento, análise e caracterização das companhias existentes, em contexto artístico, permitindo assim um maior e melhor conhecimento de uma realidade por muitos esquecida, ignorada ou mesmo desconhecida.

Para terminar pretenderíamos ressaltar que quando bailarinos com corpos diferentes forem aceites em todas as companhias de dança por suas qualidades artísticas e esta diferença não for mais alvo de tantos estudos, atitudes incrédulas e/ou de condescendência dúbia pensamos que teremos cumprido o nosso papel em busca de uma real inclusão destas pessoas no universo da dança, e nesse momento, o termo **Dança Inclusiva**⁴⁷ poderá ser desprezado, ficando somente para os registos históricos – sintoma de plena aceitação da unicidade na diversidade pois, de bailarinos se trata, que dançam com o corpo e não “apesar do corpo”.

⁴⁷ Grifo nosso.

CAPÍTULO VI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRIGHT, A. (1997). **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. Hannover & Londres: University Press of New England.
- ALCANTARA, F. (1999, Abril 08). A Dança de Vanguarda do RN. **Jornal da Cidade**, p. 29-JC Cultura.
- ALESSI, A. (1997). **DanceAbility Project**. Manuscrito do Autor (Não Publicado).
- ALESSI, A. & PTASHEK, A. & NELSON, K. (1997). Dance With Different Needs. In Nelson, L. & Stark Smith, N., **Contact Quarterly's: Contact Improvisation Sourcebook** (pp. 146-148). Northampton, MA: Contact Editions. (Trabalho Original Publicado em 1988, Contact Quarterly's , volume 13).
- ALMEIDA, C. (1996, Maio 09). **Movimentos de Aço**. Lisboa: **Revista Já**.
- ALMEIDA, A. (2000). **Surdez, Paixão e Dança**. São Paulo: Olho D'Água.
- AMARAL, L. (1995). **Conhecendo a Deficiência em Companhia de Hércules**. São Paulo: Robe Editorial.
- AMOEDO BARRAL, J. (1996). **Consciência corporal, dança, deficiência e sexualidade: Atitude interdisciplinar para a inserção social da pessoa com lesão medular traumática**. Monografia de especialização não publicada. Natal (RN): Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.
- AMOEDO BARRAL, J. & CLARO, E. (1998). Roda Viva Cia. De Dança: Da Reabilitação à Profissionalização / Deficientes e Bailarinos. In A. Macara (Ed.), **Actas da Conferência Internacional Continentes em Movimento-Novas Tendências no Ensino da Dança** (pp. 67-69). Lisboa: Edições FMH.
- AMOEDO, H. (2000, Jul./Ago./Set.). ...Sobre Rodas. **Revista da Dança**, 7, 24-26.
- APTER, K. (2000, Setembro 19). Dance to Rhythm of Human Frailty. **The Scotsman**, p. 78 (395).
- BATALHA, A. P. & XAREZ, L. (1999). **Sistemática da Dança I: Projecto Taxonómico**. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana-Serviço de Edições.
- BEST, D. (1985). *Feeling and Reason in the Arts*. London: Allen & Unwin.
- BICALHO, G. (1997). **Sobre Rodas e Movimento**. [Filme]. (Disponível no Centro de Vida Independente do Rio de Janeiro, Brasil).
- BOGDAN, R. & BIKLEN, S. (1994). **Investigação Qualitativa em Educação: Uma Introdução à Teoria e aos Métodos**. (M. J. Alvares, S. B. Santos & T. M. Baptista, Trad.). Porto: Porto Editora. (Trabalho Original Publicado em 1991).

- BOILÈS, C. L. (1995). Dança. In: F. Gil (Ed.). **Enciclopédia Einaudi – Soma/Psique – Corpo**, 32, 291-303. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BOURCIER, P. (1987). **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- BRAGATO, M. (1996, Dezembro 18). **Roda de Dança**. Jornal da Tarde, p. 8-C.
- CARAMELLA, E. (1998). **História da Arte - Fundamentos Semióticos: Teoria e Método em Debate**. Bauru, SP: EDUSC.
- CARBONNEAU, S. (1998, Junho). A Dança no Final do Século. **Revista Eletrônica da USIA**, 3, 1. (<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0698/ijsp/ij069809.htm>)
- CHARMAN, E. (2000). Deft and Sure. **Dance Theatre Journal**, 4-7.
- CLAKE, M. & CRISP, C. (1989). **London Contemporary Dance Theatre**. Londres: Dance Books Ltd.
- CLARO, E. (1995). **Método Dança-Educação Física: Uma Reflexão Sobre Conscientização Corporal e Profissional**. São Paulo: Robe Editorial.
- CLARO, E. (1998). Método Dança-Educação Física. In A. Macara (Ed.), **Actas da Conferência Internacional Continentes em Movimento-Novas Tendências no Ensino da Dança** (pp. 16-17). Lisboa: Edições FMH.
- CLARO, E. (2002). **A Expressividade Humana na Arte de Dançar: O Espectáculo de Dança e a Apreciação nos Bastidores, no Palco e Plateia**. Estudo de Pós-Doutoramento (Não publicado). Lisboa: FMH-Faculdade de Motricidade Humana.
- CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA-CFM. (1997). **Dança Torna-se Instrumento para Reintegrar Atingidos por Paralisia**. Jornal do Conselho Federal de Medicina, X, 88, 19.
- CROCHIK, J. (1995). **Preconceito: Indivíduo e Cultura**. São Paulo: Robe Editorial.
- CURTIS, B. & PTASHEK, A. (1997). Exposed to Gravity. In Nelson, L. & Stark Smith, N., **Contact Quarterly's: Contact Improvisation Sourcebook** (pp. 156-162). Northampton, MA: Contact Editions. (Trabalho Original Publicado em 1988, Contact Quarterly's , volume 13).
- DELIMBEUF, J. M. (1997). **A Dimensão Educativa da Dança no Período de 1940 a 1990: Caracterização da Situação na Área Metropolitana de Lisboa**. Dissertação de mestrado (Não publicada). Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana.
- DEMO, P. (1999). **Avaliação Qualitativa – Polêmicas do nosso tempo**. Campinas, SP: Editora Autores Associados.

- DIÁRIO DA TARDE** (1996, 23 de Novembro). Querer e Poder: Companhia Inglesa Desafia a Deficiência Física e Desperta a Curiosidade. Revista Sábado.
- ESTADO DE MINAS** (1996, 10 de Novembro). Celeste Dandeker, Uma Mulher de Fibra. Caderno Feminino, s/nº.
- ETCOFF, N. (1999). **A Lei do Mais Belo: A Ciência da Beleza**. (A. L. B. de Barros, Trad.). Rio de Janeiro: Objetiva. (Trabalho Original Publicado em 1999).
- FLANK, L. (1995). **Australopithecus Afaransis and the Creationists** (<http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/2437/hominid.htm>)
- FONSECA, V. (1982). **Filogénese da Motricidade: Abordagem Bioantropológica do Desenvolvimento Humano**. Lisboa: Edições 70.
- GARAUDY, R. (1980). **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GHIGLIONE, R. & MATALON, B. (1993). **O Inquérito Teoria e Prática**. Oeiras: Celta Editora.
- GIL, J. (2001). **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- GOFFMAN, E. (1980). **Estigma: Notas Sobre A Manipulação da Identidade Deteriorada**. (M. Nunes, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho Original Publicado em 1963).
- GRAY, J. A. (1984). A Conceptual Framework for the Study of Dance Studing. **Quest**, 36 (2), 153-163.
- HIRAO, R. (1996, Dezembro 23). **Deficientes Físicos de Natal Caem na Dança e Dão Lições de Vida**. Folha da Tarde, p. A-12.
- HODGSON, J. & PRESTON-DUNLOP, V. (1991). **Introduction a L'Œuvre de Rudolf Laban**. (P. Lorain, Trad.). Arles: Actes Sud. (Trabalho Original Publicado em 1990).
- JORNAL DAS COMUNIDADES EUROPÉIAS**. (2001, 24 de Janeiro). Projecto Cultura 2000, p. C 21/12.
- KETELÉ, J. & ROEGERS, X. (1999). **Metodologia da Recolha de Dados: Fundamentos dos Métodos de Observações, de Questionários, de Entrevistas, e de Estudos de Documentos**. (C. Aboim de Brito, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget. (Trabalho Original Publicado em 1993).
- KILCOYNE, A. & PAXTON, S. (1997). A Common Sense. In Nelson, L. & Stark Smith, N., **Contact Quarterly's: Contact Improvisation Sourcebook** (pp. 220-224). Northampton, MA: Contact Editions. (Trabalho Original Publicado em 1992, Contact Quarterly's , volume 17).

- KROMBHOLTZ, G. (2001). Wheelchair Dance – Wheelchair Dance Sport. In E. L. Ferreira & R. E. Tolocka (Org.), **Anais do I Simpósio Internacional: Dança em Cadeiras de Rodas** (pp. 15-25). Campinas: UNICAMP / Curitiba: ABRADecAR.
- LABAN, R. (1990). **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone.
- LIFE STYLE MOTABILITY** (2000, Autumn). Moving the Boundaries. 28, 7-10.
- LÜDKE, M. & ANDRÉ, M. (1986). **Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: EPU.
- MACARA DE OLIVEIRA, A. (1994). **Estudo da Vivência do Bailarino em Cena: Relações com Traços de Personalidade e Qualidades de Interpretação**. Tese de doutoramento (Não publicada). Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana.
- MACHADO, I. (2001). O Corpo da Arte e o Corpo do Desporto : Uma Aproximação. **Margens e Confluências : Um Olhar Contemporâneo sobre as Artes**, Nº 2 (Julho), 20-47
- MAGIOLI, A. (1996). Querer é Poder: Companhia Inglesa Desafia a Deficiência Física e Desperta a Curiosidade. **Diário da Tarde**, 23 de Novembro de 1996 (Revista Sábado).
- MARQUES, I. (1992). **Movimento de reorientação curricular – Educação artística (Visão de área)**. Prefeitura do Município de São Paulo – Divisão de orientações técnicas de ensino de 1º e 2º graus. (Mimeo).
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). **Fenomenologia da Percepção**. (C. A. R. de Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho Original Publicado em 1945).
- MONTEIRO ROBALO, E. (1995). **As Qualidades Expressivo-Formais na Técnica de Dança – Construção, Validação e Aplicação de um Instrumento de Avaliação**. Tese de doutoramento (Não publicada). Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana.
- NABEIRO, M. (1999). **A Pessoa com Deficiência Visual e o Movimento: Um Novo Olhar, Uma Nova Prática**. Tese de doutoramento (Não publicada). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- NAÇÕES UNIDAS. (1996). **Normas Sobre a Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência**. (Tradução: Marisa do Nascimento Paro). São Paulo: CVI-AN / APADE.
- NARUYAMA, A. (2000). **Freaks: Aberrações Humanas - A Colecção de Akimitsu Naruyama**. (M. Jacinto, Trad.). Lisboa: Centralivros Ltda. (Trabalho Original Publicado em 1999).
- OSSONA, P. (1988). **A Educação pela Dança**. São Paulo: Summus Editorial.

- PAXTON, S. (1992, Inverno). 3 Days [3 Dias]. **Contact Quaterly**, 17 (1), 13-19.
- PAXTON, S. (1997). Hier-Visibility. In Nelson, L. & Stark Smith, N., **Contact Quarterly's: Contact Improvisation Sourcebook** (pp. 166-167). Northampton, MA: Contact Editions. (Trabalho Original Publicado em 1989, Contact Quarterly's , volume 14).
- PIMENTEL, E. (1998, Setembro 04). **Com a Mão na Roda e a Corda Toda**. O Jornal de Hoje, p. 1-Vida & Estilo.
- PONZIO, A. (1996, Novembro 19). **CandoCo traz ao FID nova coreografia**. Folha de São Paulo, p. 4-5.
- PONZIO, A. (1997, Abril 04). **Grupo Joint Forces Coloca Deficientes Físicos para Dançar**. Folha de São Paulo, p. 4-3.
- PONZIO, A. (1998, Maio 30). **Sobre Rodas, "Valeu" Festeja a Dança**. Folha de São Paulo, p. Especial-1.
- PORTINARI, M. (1989). **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- QUIVY, R. & CAMPENHOUDT, L. (1988). **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Godiva.
- RIBEIRO, A. (1997). **Por Exemplo a Cadeira: Ensaio sobre as Artes do Corpo**. Lisboa: Edições Cotovia.
- RIBEIRO, A. (1997a). **Corpo a Corpo: Possibilidades e Limites da Crítica**. Lisboa: Edições Cosmos.
- ROSE, M. (2000). **O Espectro de Darwin**. (I. Mafra, Trad.). Lisboa: Dinalivro.
- SASSAKI, R. (1995). **O que é Vida Independente**. São Paulo, SP: Programa de Atendimento aos Portadores de Deficiência – Prefeitura de São Paulo.
- SASSAKI, R. (1995a). **Reabilitação Baseada na Comunidade**. São Paulo, SP: Manuscrito do Autor (Não Publicado).
- SASSAKI, R. (1997). **Inclusão: Construindo uma Sociedade para Todos**. Rio de Janeiro, RJ: WVA Editora.
- SASSAKI, R. (1997a). **Inclusão da Pessoa Portadora de Deficiência no Mercado de Trabalho**. São Paulo, SP: Manuscrito do Autor (Não Publicado).
- SERRE, J. C. (1982). Les Etudes et la Recherche en Danse à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). **La Recherche en Danse**, 1, 5-20.
- SERRE, J. C. (1984). La Danse parmi les autres Formes de la Motricité. **La Recherche en Danse**, 3, 135-156.
- SHERILL, C. (1998). **Adapted Physical Activity, Recreation and Sport: Crossdisciplinary and Lifespan**. New York: McGraw-Hill. 5a. Ed.

- SILVA, O. (1987). **A Epopéia Ignorada: A Pessoa Deficiente na História do Mundo de Ontem e de Hoje**. São Paulo, SP: CEDAS-Centro São Camilo de Desenvolvimento em Administração da Saúde.
- VERY SPECIAL ART´S-BRASIL (2000). **V Congresso Nacional de Arte-Educação para Todos / VI Festival Nacional de Artes sem Barreiras** [CD ROM].
- VIEIRA, A. I. (1997). **Deste Corpo que Dança: O Significado da Dança pra o Indivíduo Portador de Lesão Medular**. Tese de Mestrado (Não Publicada). Campinas: UNICAMP.
- WRIGHT, S. (1997). Dances With Wheels, **Contact Quarterly's: Contact Improvisation Sourcebook** (pp. 226-227). Northampton, MA: Contact Editions. (Trabalho Original Publicado em 1992, Contact Quarterly's , volume 17).

OUTRAS REFERÊNCIAS

Axis Dance Company

<http://www.axisdance.org>

Bill Shannon

<http://www.virtualprovocateur.com/>

Bilderwerfer

<http://bilderwerfer.com/>

Candoco Dance Company

<http://www.candoco.co.uk>

Cleveland Ballet Dancing Wheels

<http://www.ggggreg.com/dancingwheels.htm>

Infinity Dance Theater

<http://www.infinitydance.com/>

Paradox Dance

<http://homepage.mac.com/brucecurtis/#>

Roda Viva Cia. de Dança

<http://www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/index2.html>

ANEXOS

ANEXO 01

THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF WHEELCHAIR DANCE - COMPANHIAS PARTICIPANTES

Companhias participantes no "The International Festival of Wheelchair Dance", na cidade de Boston (USA) entre os dias 29 de Maio e 14 de Junho de 1997.

| COMPANHIA | CIDADE / PAÍS | DATA DO ESPECTÁCULO |
|------------------------------------|----------------------|----------------------------------------|
| Axis Dance Company | Oakland – EUA | 11/06/1997 12/06/1997 14/06/1997 |
| Bilderwerfer | Viena – Áustria | 11/06/1997 14/06/1997 |
| Bill Shannon | Nova Iorque – EUA | 11/06/1997 14/06/1997 |
| CandoCo Dance Company | Londres – Inglaterra | 13/06/1997 14/06/1997 |
| Cleveland Ballet Dancing Wheels | Cleveland – EUA | 11/06/1997 14/06/1997 |
| DanceAbility | Eugene – EUA | 11/06/1997 14/06/1997 |
| DIN A 13 | Colónia – Alemanha | 11/06/1997 |
| Infinity Dance Theater | Nova Iorque – EUA | 11/06/1997 14/06/1997 |
| Light Motion | Seattle – EUA | 11/06/1997 14/06/1997 |
| Limites Cia. de Dança | Curitiba – Brasil | 14/06/1997 |
| Paradox Dance | Berkeley – USA | 14/06/1997 |
| Roda Viva Cia. de Dança | Natal – Brasil | 14/06/1997 18/06/1997 |
| Spitzer Dance Company | Plano – EUA | 14/06/1997 |

ANEXO 02

THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF WHEELCHAIR DANCE - CARTAZ

Neste anexo apresentamos a frente do cartaz de divulgação do “International Festival of Wheelchair Dance”, evento motivador para o início desta investigação. Trata-se de uma fonte escrita, impressa em papel cor de laranja, com imagens e letras em tons de preto e cinza. No centro da parte frontal do cartaz, com o formato 18 x 32cm, encontra-se uma imagem da *CandøCo Dance Company*, uma das companhias que compõem a nossa amostra.

Imagem esta que mesmo em sua imobilidade aparente demonstra uma dinâmica muito forte é composta por cinco bailarinos, dois do sexo masculino e três do feminino. Nela notamos o estabelecimento de dois pontos de tensão formados pelo do foco dos bailarinos, o braço estendido da bailarina em direcção a roda e pela própria cadeira de rodas.

Outro relevante dado da imagem apresentada refere-se ao bailarino com deficiência motora (BCDM). Nota-se por sua forma de buscar o equilíbrio do tronco para manutenção do foco, através da utilização do antebraço, e não da mão, como apoio na manopla da cadeira de rodas, que o mesmo apresenta uma lesão medular em nível cervical, sendo portanto portador de tetraplegia, uma lesão considerada altamente incapacitante.

No texto de divulgação o público de Boston, conjuntamente com profissionais especializados das áreas de dança e reabilitação são convidados a participarem no evento, que contou com actividades distintas como performances, conferências e “workshops” durante 17 dias.

A reunião de um número sem precedentes de “companhias de dança de habilidades mistas” norte-americanas e estrangeiras, a possibilidade de compartilhar com a visão dos seus mais conceituados profissionais, além de se tratar de uma experiência divertida e, por vezes mesmo surpreendente, compõem o texto da parte frontal do cartaz.

Outro item importante a salientar, é a presença de três logotipos na parte inferior esquerda do documento. O primeiro símbolo refere-se à acessibilidade universal, ou seja, todas as dependências onde se realizou o evento são acessíveis aos usuários de cadeiras de rodas. O segundo diz respeito à interpretação, para a linguagem de sinais, necessárias a indivíduos surdos. O terceiro e último símbolo, alerta para a presença de telefones especificamente dotados de teclados, utilizados para a comunicação de pessoas com distúrbios da fala e/ou da audição.

Na parte posterior do documento são descritos os horários das diversas actividades do evento, mencionados os telefones de contacto para inscrições, compra de assinaturas e requisição de materiais. Nos horários também estão mencionadas as actividades que serão acompanhadas por intérpretes de sinais, assim como as destinadas somente à profissionais. Novas indicações referentes a acessibilidade universal, interpretação e, ainda, sobre a permissão da presença de animais de serviço (normalmente os cães da raça labrador, utilizados como guias para invisuais) são prestadas.



Frente do cartaz de divulgação do
"The International Festival of Wheelchair Dance"

Schedule

International Festival of Wheelchair Dance

| | | |
|------------------------------------|------------------|----------------------------------|
| Dance Classes : | | |
| Daily: | June 2 - 6 | Boston Ballet |
| Masterclasses: | June 7 | Boston Ballet |
| Professional Workshops | | |
| Dance Teachers | June 7 | +Boston Ballet |
| Rehabilitation Professionals | June 9 | +Kennedy Library |
| Recreational Dance Instruction | June 4 June 9 | Boston Ballet Kennedy Library |
| Wheeling for Art with Sidewalk Sam | June 8 | location TBA* |
| Reception | June 9 | Kennedy Library* |
| Contact Improv Jam | June 13 | Cyclorama* |
| Performances | June 11 - 14 | Cyclorama* |
| Conference | June 14 | Emerson College* |

For a complete brochure of all Festival activities,
call Dance Umbrella :
(617) 492 - 7578.

To request materials in alternative format, call:
(617) 350 - 6565 (24 hour TTY, message only).

Visit the website at : vsamass.org.

* = ASL interpreted event
+= open to qualified professionals at no charge
with pre-registration *only*

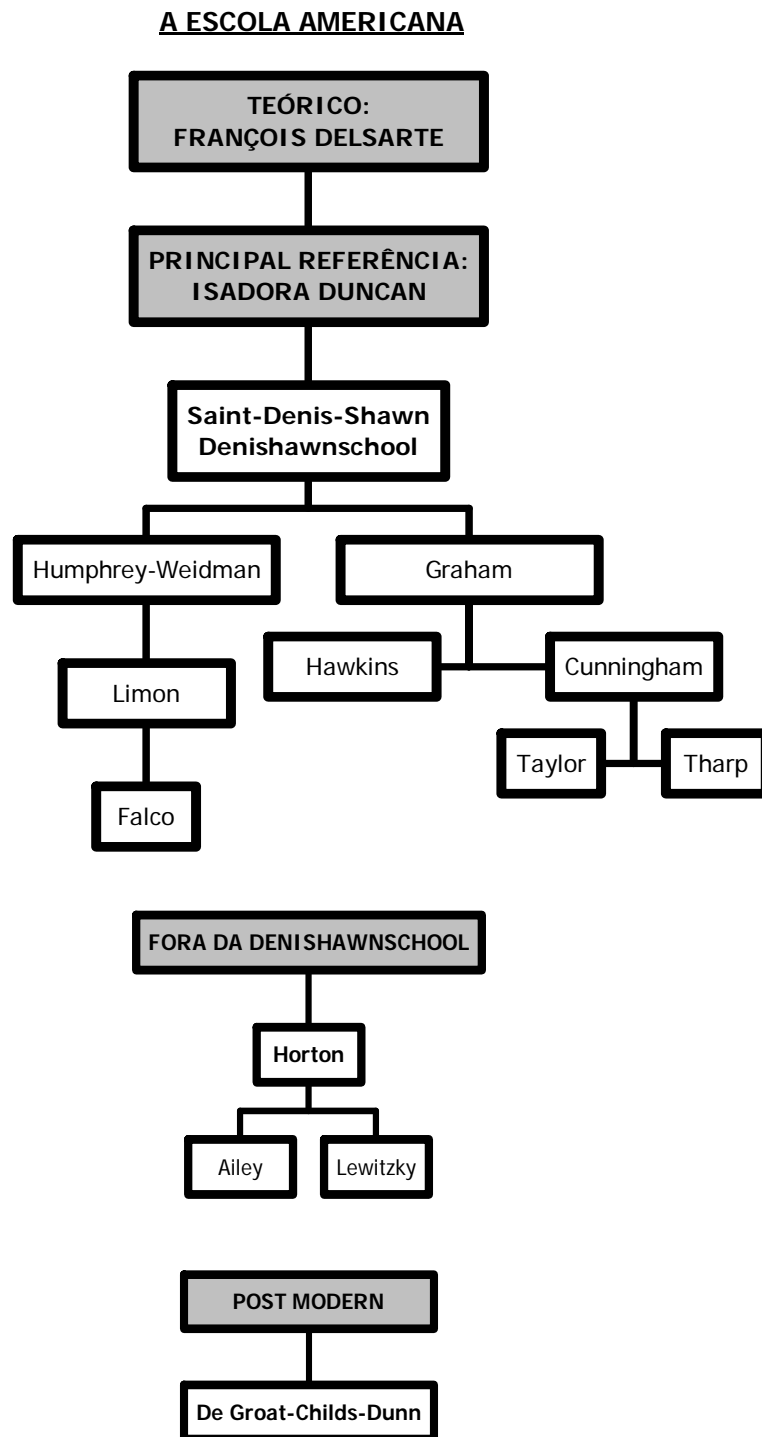
All venues are wheelchair accessible. Service animals welcome.
ASL interpretation provided for all performances, public events
and the Conference.
Please advise of all Reasonable Accommodation needs by May 14.

For tickets, call: Majestix 824 - 8000 (tty)

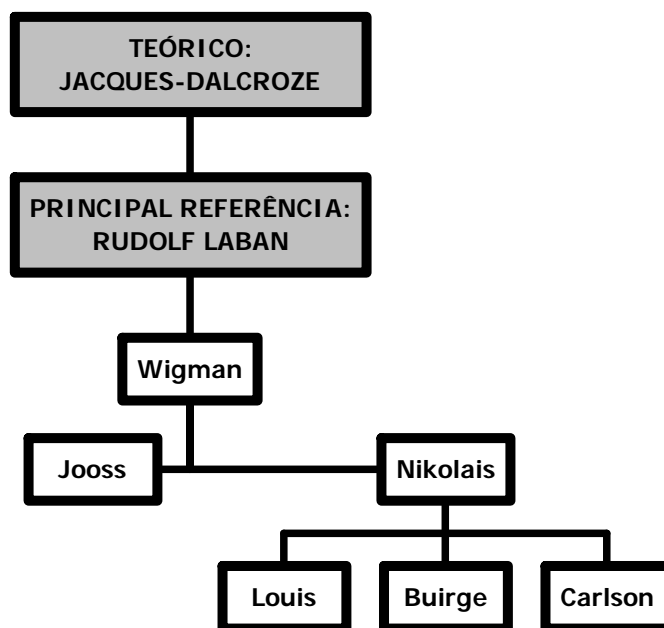
Costas do cartaz de divulgação do
"The International Festival of Wheelchair Dance"

ANEXO 03

QUADRO SINÓPTICO DA DANÇA MODERNA



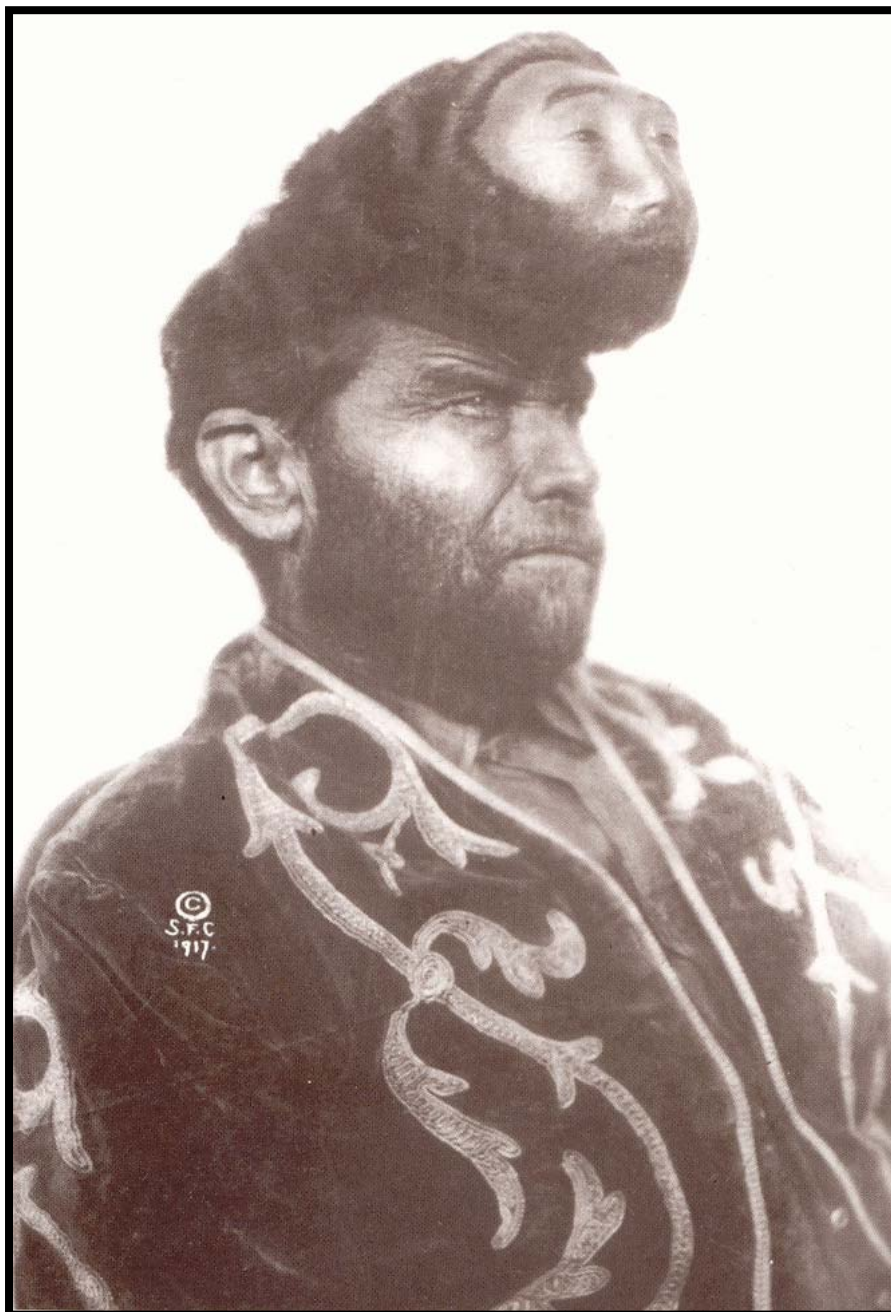
A ESCOLA ALEMÃ



Fonte: Bourcier, 1987, p. 308


ANEXO 04

"O HOMEM DE DUAS CABEÇAS"



Fonte: Naruyama, 2000, p. 69

ANEXO 05**REPERTÓRIOS - RODA VIVA CIA. DE DANÇA E CANDOCO DANCE COMPANY**

| <div>RODA VIVA CIA. DE DANÇA – REPERTÓRIO (1995 – 2002)</div> | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| TÍTULO | COREÓGRAFO | ESTREIA |
| Vidas e Vidas | Heloísa Costa | Outubro / 1995 |
| De nós para vocês | Edson Claro | Dezembro / 1995 |
| Prelúdio | Hebert Menezes | Julho / 1996 |
| Queremos mais | Edson Claro, Henrique Amoedo, Ronald Carvalho, Vanessa Macedo | Julho / 1996 |
| Curso do rio | Henrique Amoedo e Heloísa Costa | Julho / 1996 |
| Geografia do destino | Edson Claro | Dezembro / 1996 |
| Marnatal | Luis Arrieta | Dezembro / 1996 |
| Pernas prá que te quero | Edson Claro | Dezembro / 1996 |
| Companheiros de estrada | Ivonice Satie | Maio / 1997 |
| Valeu, valeu ! ! | Concepção: Edson Claro Coreógrafos: Edson Claro e Carlinhos de Jesus | Outubro / 1997 |
| Por que não ? | Henrique Rodovalho | Setembro / 1998 |
| Embrulho embolado | Pedro Costa | Setembro / 1998 |
| Vixe | Carolina Teixeira | Setembro / 1999 |
| O que, onde, quando ! | Carlos Cortizo | Setembro / 1999 |
| Além Disso | Mário Nascimento | Junho / 2000 |
| Em tese nada é real | Domingos Montagner e Fernando Sampaio | Setembro / 2000 |
| Entre laços e nós faz-se a luz | Leonardo Gama | Setembro / 2000 |
| Intercâmbio | Anderson Leão | Setembro / 2000 |
| Um dia lá em casa | Ivonice Satie | Setembro / 2000 |
| Entre Si | Anderson Leão | Setembro / 2000 |
| Juntos | Edeilson Matias | Dezembro / 2001 |
| Watashi | Ivonice Satie | Inédita |

| TÍTULO | COREÓGRAFO | ESTREIA |
|----------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------|
| For starters | Adam Benjamin, Celeste Dandeker e J. Hewison | Maio / 1991 |
| The edge of the forest | Victoria Jane Marks | Maio / 1991 |
| Cantalope reel | Adam Benjamin | Junho / 1991 |
| Resurrection shuffle | CandoCo e P. Newman | Maio / 1992 |
| Christy don't leave so soon | Adam Benjamin, Celeste Dandeker e L. Parkinson | Maio / 1992 |
| Human race | Adam Benjamin, Celeste Dandeker e L. Parkinson | Maio / 1992 |
| Flying in the face of... | Adam Benjamin e L. Parkinson | Fevereiro / 1993 |
| Back to front with side shows | Emilyn Claid | Maio / 1993 |
| To please the desert | Jodi Falk | Maio / 1993 |
| Between the National and the Bristol | Siobhan Davies | Janeiro / 1994 |
| Once upon a time in England | Darshan Singh-Bhuller | Abril / 1992 |
| A flock apart | Adam Benjamin | Outubro / 1994 |
| Cantador | Jodi Falk | Fevereiro / 1995 |
| You are now entering the state of love | Lea Parkinson | Outubro / 1995 |
| Trades and trusts | Guilherme Botelho | Maio / 1996 |
| Across your heart | Emilyn Claid e CandoCo | Setembro / 1996 |
| Out of here | Annabel Arden, Jos Houben e CandoCo | Março / 1998 |
| Deuce | Celeste Dandeker e Sue Smith | Setembro / 1998 |
| Tonic | Sue Smith | Março / 1999 |
| I Hastened through my death scene to catch your last act | Javier de Frutos | Setembro / 2000 |
| Sunbyrne | Doug Elkins | Setembro / 2000 |

ANEXO 06

TROCA DE CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A FMH E A CANDOCO DANCE COMPANY



Candoco Dance Company
2L Leroy House - 436 Essex Road
London N1 3QP

Henrique Amoedo
Rua Henrique Lopes de Mendonça, 2 – 1º C
Cruz Quebrada 1495-745 – Portugal

Dear Sirs

We acknowledge that **José Henrique Amoedo Barral** is a Student of Faculdade de Motricidade Humana - UTL, enrolled in the Master program: Dance — Artistic Performance. He is conducting a research on dance and on the participation of disable people in the dance world. At his request we are asking you to allow him to perform his fieldwork in your institution during the 7th and the 22nd of August.

The guiding lines of his fieldwork are:

1. Conduct interviews with members of the artistic direction of the company
2. Apply questioners to dancers
3. Access edited material on the company (newspaper articles, booklets, books etc)
4. Observe and collect data (by video recording and photo shooting) of classes and rehearsals

We assure you that this material will only be use for scientific publication and if needed for other kind of publication we will ask beforehand for you authorization.

Looking forward to hearing from you

A handwritten signature in blue ink, reading 'Ana Paula Batalha', is positioned above the typed name.

Phd. Ana Paula Batalha

Lisbon, July, 17th, 2000

CandoCo

Dance Company

Ana Paula Batalha PhD
Faculdade de Motricidade Humana
Estrada da Costa
1499 Cruz Quebrada Codex
Portugal

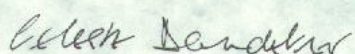
2L Leroy House
436 Essex Road
London N1 3QP
Tel: 0044 (0) 171-704-6845
Fax: 0044 (0) 171-704-1645
e-mail: candooco@patrol.iway.co.uk.

22 July 2000

Dear Ana Paula Batalha,

Thank you for your letter and request for Henrique to do research with CandoCo Dance Company from 7th to 22nd August. I am delighted to invite him to spend this time with us while we are rehearsing a new programme for the Autumn tour and look forward to seeing him.

Best wishes,



Celeste Dandeker
Artistic Director

ANEXO 07

**MODELOS DE INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO AOS BAILARINOS DA RODA
VIVA CIA. DE DANÇA E CANDOCO DANCE COMPANY**



**Universidade Técnica de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana
Departamento de Dança
II Mestrado em Performance Artística - Dança**

INQUÉRITO

Prezados colaboradores, no âmbito de uma investigação no II Mestrado em Performance Artística - Dança da FMH, solicitamos a sua colaboração na resposta ao presente inquérito, com garantia da confidencialidade das informações. Informa-se ainda que a presente pesquisa é desenvolvida por Henrique Amoedo sob orientação da Prof.a. Doutora Elisabete Robalo. Se necessitar de mais espaço para responder alguma questão anexe folhas adicionais (indicando o número da questão) ou use o verso das folhas.

**ASSINALE COM UMA CRUZ NO QUADRADO(S) RESPECTIVO(S) A(S) SUA(S) ESCOLHA(S)
OU PREENCHA OS ESPAÇOS EM BRANCO:**

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Idade ⁽¹⁾ <input type="checkbox"/> Inferior a 20 anos ⁽¹¹⁾ <input type="checkbox"/> Entre 20 e 25 anos ⁽¹²⁾ <input type="checkbox"/> Entre 26 e 30 anos ⁽¹³⁾ <input type="checkbox"/> Entre 31 e 40 anos ⁽¹⁴⁾ <input type="checkbox"/> Entre 41 e 50 anos ⁽¹⁵⁾ <input type="checkbox"/> Superior a 50 anos ⁽¹⁶⁾ | Sexo ⁽²⁾ <input type="checkbox"/> Feminino ⁽²¹⁾ <input type="checkbox"/> Masculino ⁽²²⁾ Nível de escolaridade ⁽³⁾ <input type="checkbox"/> Fundamental ⁽³¹⁾ <input type="checkbox"/> Médio ⁽³²⁾ <input type="checkbox"/> Superior ⁽³³⁾ <input type="checkbox"/> Pós-Graduação ⁽³⁴⁾ |
| É portador de algum tipo de deficiência motora? ⁽⁴⁾ <input type="checkbox"/> Sim ⁽⁴¹⁾ - Vá para as perguntas 5 e 6 <input type="checkbox"/> Não ⁽⁴²⁾ - Vá para a pergunta 7 | |
| Assinale a etiologia (causa) de sua deficiência ⁽⁵⁾ <input type="checkbox"/> Congénita (de nascença) ⁽⁵¹⁾ <input type="checkbox"/> Traumática (acidental) ⁽⁵²⁾ <input type="checkbox"/> Não sei informar ⁽⁵³⁾ | O que ocasionou a sua deficiência e há quanto tempo? ⁽⁶⁾ Se congénita (de nascença), informe a patologia: _____ ⁽⁶¹⁾ Se traumática (acidental), informe a causa: _____ ⁽⁶²⁾ <input type="checkbox"/> Não sei informar ⁽⁶³⁾ |
| Você é bailarino (a)? ⁽⁷⁾ <input type="checkbox"/> Sim ⁽⁷¹⁾ - Vá para a pergunta 8 <div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px; margin-top: 10px;"><input type="checkbox"/> Não ⁽⁷²⁾ - Vá para a pergunta 18 Por que? _____ _____ _____ _____ ⁽⁷²¹⁾ Se necessitar de mais espaço, utilize o verso da folha ou anexe outra (s)</div> | |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sendo você um bailarino, é: (8) <input type="checkbox"/> Amador (a) (81) - que exerce as suas actividades de dança em seus tempos livres, sem remuneração <input type="checkbox"/> Semi-Profissional (82) - que exerce as suas actividades de dança como uma actividade secundária, com remuneração esporádica <input type="checkbox"/> Profissional (83) - que têm a dança como uma actividade exclusiva e remunerada | Desenvolve outra (s) actividade (s) paralelamente a dança? (9) <input type="checkbox"/> Sim (91) <input type="checkbox"/> Não (92) <input type="checkbox"/> Se sim, qual (is)? _____ (93) |
| Há quanto tempo (em anos e meses) você dança? (10) _____ | Quantas horas semanais dedica às aulas e/ou ensaios de dança? (11) _____ |
| Quais são as técnicas utilizadas em sua companhia ou grupo para manutenção e/ou trabalho das qualidades dos bailarinos? (12) _____ _____ | Faz algum outro trabalho corporal fora de sua companhia ou grupo? Se sim, Qual? (13) <input type="checkbox"/> Sim (131) <input type="checkbox"/> Não (132) <input type="checkbox"/> Se sim, qual (is)? _____ (133) |
| De quantos espectáculos, em média, costuma participar por mês? (14) _____ | Se tivesse que avaliar o seu desempenho como bailarino(a), em que nível o situaria? (15) <input type="checkbox"/> Péssimo (151) <input type="checkbox"/> Ruim (152) <input type="checkbox"/> Bom (153) <input type="checkbox"/> Ótimo (154) <input type="checkbox"/> Outro. Qual? _____ (155) |
| Para quem, por que e como você dança? (16) _____ _____ _____ Se necessitar de mais espaço, utilize o verso da folha ou anexe outra (s) | |
| No trabalho que desenvolve, qual(is) é (são) a(s) área(s) prioritariamente trabalhadas? (17) <input type="checkbox"/> Saúde / Dançoterapia (171) <input type="checkbox"/> Educação / Dança Educativa (172) <input type="checkbox"/> Arte / Dança Teatral (173) <input type="checkbox"/> Outro (s). Qual (is)? _____ (174) | |
| Escreva, numa sequência crescente de importância, as principais características necessárias para que um bailarino tenha um ótimo desempenho. (18) ① _____ (181) ② _____ (182) ③ _____ (183) ④ _____ (184) ⑤ _____ (185) ⑥ _____ (186) Se necessitar de mais espaço, utilize o verso da folha ou anexe outra (s) | |
| Se desejar fornecer alguma outra informação ou expressar algo, utilize o verso da folha ou anexe outra. (19) | |
| <p style="text-align: right;">OBRIGADO PELA COLABORAÇÃO</p> | |



Universidade Técnica de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana (FMH)
Dance Department
II MA Program in Artistic Performance — Dance

Questionair

Dear collaborators as a research project part of the Ma Program in Artistic Performance — Dance, FHM, we ask your collaboration to the following questionnaire assuring you that all the information given will be kept confidential. This research project is developed by Henrique Amoedo under the guide dance of Professor Elisabete Robalo. If you need more space to write please add one or more extra sheets of paper (indicate questions numbers) or use the back of this questionnaire.

FILL IN THE BLANK SPACES OR TICK THE APPROPRIATED ANWSER

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Age ⁽¹⁾ <input type="checkbox"/> Under 20 ⁽¹¹⁾ <input type="checkbox"/> Between 20 and 25 ⁽¹²⁾ <input type="checkbox"/> Between 26 and 30 ⁽¹³⁾ <input type="checkbox"/> Between 31 and 40 ⁽¹⁴⁾ <input type="checkbox"/> Between 41 and 50 ⁽¹⁵⁾ <input type="checkbox"/> Over 50 ⁽¹⁶⁾ | Gender ⁽²⁾ <input type="checkbox"/> Female ⁽²¹⁾ <input type="checkbox"/> Male ⁽²²⁾ Education ⁽³⁾ <input type="checkbox"/> Basic ⁽³¹⁾ <input type="checkbox"/> Medium ⁽³²⁾ <input type="checkbox"/> University level ⁽³³⁾ <input type="checkbox"/> Post graduation ⁽³⁴⁾ |
| Are you physically disabled? ⁽⁴⁾ <input type="checkbox"/> Yes ⁽⁴¹⁾ – Move on to 5 and 6 <input type="checkbox"/> No ⁽⁴²⁾ – Move on to question 7 | |
| What cause it? ⁽⁵⁾ <input type="checkbox"/> Inborn ⁽⁵¹⁾ <input type="checkbox"/> Trauma (caused by an accident) ⁽⁵²⁾ <input type="checkbox"/> Don't know ⁽⁵³⁾ | What caused you being physically disabled and since how long? ⁽⁶⁾ If inborn say the pathology: _____ ⁽⁶¹⁾ If from a trauma say its cause: _____ ⁽⁶²⁾ <input type="checkbox"/> Don't know ⁽⁶³⁾ |
| Are you a dancer? ⁽⁷⁾ <input type="checkbox"/> Yes ⁽⁷¹⁾ - Move on to question 8 <div style="float: right; text-align: right;"><input type="checkbox"/> No ⁽⁷²⁾ – Move on to question 18 Why? _____ _____ _____ _____ ⁽⁷²¹⁾ If you need more space to write please add one or more extra sheets or use the back of this questionnaire</div> | |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| What kind of dancer are you: (8) <input type="checkbox"/> Amateur (81) – only dances during his/her free time without being paid <input type="checkbox"/> Semi-Professional (82) – does dance as a secondary activity being sometimes paid for it <input type="checkbox"/> Professional (83) – Main activity is dance and is always paid for it | Do you do any other activity along side with dance? (9) <input type="checkbox"/> Yes (91) <input type="checkbox"/> No (92) <input type="checkbox"/> If yes, which? _____ (93) |
| How long have you been dancing (years and months)? (10) _____ | How many week hours do you dedicate to classes and / or rehearsals? (11) _____ |
| Which techniques are used in your group / company to keep up the technical qualities of the dancers? (12) _____ _____ | Do you do any other kind of bodywork outside your company or group? If yes which kind? (13) <input type="checkbox"/> Yes (131) <input type="checkbox"/> No (132) <input type="checkbox"/> If yes which kind? _____ (133) |
| In how many shows do you participate monthly? (14) _____ | How would you classify your performance as a dancer? (15) <input type="checkbox"/> Bad (151) <input type="checkbox"/> Acceptable (152) <input type="checkbox"/> Good (153) <input type="checkbox"/> Excellent (154) <input type="checkbox"/> Other. Which? _____ (155) |
| For whom, why and how do you dance? (16) _____ _____ _____ _____ If you need more space to write please add one or more extra sheets or use the back of this questionnaire | |
| In your work which of the following areas are privileged? (17) <input type="checkbox"/> Health / dance therapy (171) <input type="checkbox"/> Education / Educational Dance (172) <input type="checkbox"/> Art / Theatrical Dance (173) <input type="checkbox"/> Other. Which? _____ (174) | |
| Write by order of importance which are the main characteristics needed for a good performance of a dancer. (18) ① _____ (181) ② _____ (182) ③ _____ (183) ④ _____ (184) ⑤ _____ (185) ⑥ _____ (186) If you need more space to write please add one or more extra sheets or use the back of this questionnaire | |
| If you would like to provide any other information or express something else, please do so by using the back of this questionnaire or by adding an extra sheet to this. (19) | |
| <p style="text-align: right;">THANKS FOR YOUR HELP</p> | |

ANEXO 08

ROTEIRO SEMI-ESTRUTURADO PARA ENTREVISTAS COM OS DIRECTORES DAS COMPANHIAS



Entrevistados: **Rejane Sousa e Edeilson Matias – Directores da Roda Viva Cia. de Dança**

Local: **Teatro Nacional – Brasília – DF – Brasil - VI Festival Nacional de Arte sem Barreiras**

Data: **09 de Novembro de 2000**



Entrevistada: **Celeste Dandeker – Directora Artística da CandoCo Dance Company**

Local: **ASPIRE – Londres – Inglaterra**

Data: **21 de Agosto de 2000**

SOBRE O PÚBLICO

- **(Roda Viva e CandoCo)** Para que público costumam se apresentar? / To what kind of audience do you perform?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Consideram que o trabalho de vocês auxilia na constituição de novas plateias para a dança? Porquê? / Do you consider that your work helps creating a new dance audience? Why?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Vocês se preocupam com a reacção do público ao criar um espectáculo? / Do you worry about the audience's reaction when creating a show?
- **(Roda Viva)** Vocês já se apresentaram em todas regiões do Brasil, nos Estados Unidos em Portugal. Há algum local que não foi mencionado e há diferenças no público destes locais?
- **(CandoCo)** In 1996 CandoCo was go to Brazil, Swiss, French, Portugal, Italian and Germany. In 1997, Australian, Germany, USA and Venezuela. In 1998, Germany, Finland, Italian, "Croácia" and "Eslováquia". Are the differences on audience? / Em 1996 a CandoCo foi para o Brasil....Há diferenças no público?

SOBRE A SOCIEDADE / DEFICIÊNCIA

- **(Roda Viva e CandoCo)** Na constituição das sociedades há diferentes sistemas de pensamento e consequentemente culturas diferentes, consideram a dança como um meio para o estabelecimento de diálogo entre estas culturas? Porquê? / In society there are different kinds of thought and consequently different cultures. Do you think dance can establish a dialog between these cultures? Why?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Acham que a sociedade tem evoluído no que se refere a forma de observar as pessoas portadoras de deficiência? / Do you think the way society looks at physically disabled people has developed / change?
- **(Roda Viva e CandoCo)** E a dança, tem mudado? / And the dance, has changed?
- **(Roda Viva)** O trabalho da Roda Viva tem ajudado nisto?
- **(CandoCo)** CandoCo's work help it? / O trabalho da CandoCo tem ajudado nisto?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Consideram que o trabalho de vocês pode contribuir com esta mudança? De que forma? / Do you consider that your work has helped this change? How?

SOBRE OS COREÓGRAFOS / REPERTÓRIO

- **(Roda Viva)** Quando começou o trabalho da Roda Viva?
- **(CandoCo)** When CandoCo's work started? / Quando começou o trabalho da CandoCo?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Como foi isto? / How did it?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Como foi a evolução do repertório da companhia? / How did the company's repertoire developed?
- **(CandoCo)** According to the Brazilian newspaper "Folha de São Paulo" *A Cross; Your Heart* was the first long piece. Before that you danced short pieces on the same night. How did this change occur? / "A Cross, Your Heart" foi, segundo o jornal Folha de São Paulo, o primeiro espectáculo de longa duração. Anteriormente a eles vocês dançavam pequenas peças em uma mesma noite, como ocorreram estas mudanças?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Quais os motivos que os levam a escolha de um coreógrafo para trabalhar? / Why did the company choose working with a choreographer?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Há alguma reacção específica, por parte deles, pelas especificidades do elenco? / Is there any particular reaction from choreographers concerning the characteristics of the dancers?
- **(Roda Viva)** Gostariam de falar sobre Ivonice Satie, Henrique Rodovalho, Edson Claro, Luis Arrieta...ou algum outro coreógrafo que já trabalhou com a Roda Viva?
- **(CandoCo)** Could you speak about Javier de Frutos e Doug Elkins? / Gostaria de falar sobre Javier de Frutos e Doug Elkins?

SOBRE AS AULAS / OS BAILARINOS

- **(Roda Viva e CandoCo)** Quais são as qualidades físicas, técnicas, artísticas e as características pessoais para o ingresso de um bailarino na companhia? / Which are the physical, technical, artistic qualities and personal characteristics of a dancer for being accepted in the company?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Quais as técnicas usadas em sua companhia para manter e/ou ampliar as qualidades técnicas dos bailarinos? / Which techniques are used in your company to keep up the technical qualities of the dancers?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Há algum cuidado específico para que os bailarinos portadores ou não portadores de deficiência não sofram lesões? Se sim, quais são eles? / Is there any special precaution taken so that the dancers (able or disabled) don't get injured? If yes, which ones?
- **(CandoCo)** In Cando II too? / Na Cando II também?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Bailarinos portadores e não portadores de deficiência estão em pé de igualdade no palco? O que a crítica tem dito sobre isto? / Do dancers have the same opportunities on stage regardless being physically disabled or not? What has the critic said about it?

SOBRE OS ASPECTOS PESSOAIS

- **(Roda Viva e CandoCo)** Qual a principal mensagem do trabalho de vocês? / Which is the main message of your work?
- **(Roda Viva)** Gostariam de falar sobre o ingresso de vocês na Roda Viva Cia. de Dança? No caso da Rejane, deseja também falar algo sobre a sua deficiência?
- **(CandoCo)** In 1990 you filmed a biographic documentary to British TV, which called Adam Benjamin's attention since he was studying the possibility of using dancers of different physical conditions. How was meeting him? / Em 1990 você filmou um documentário para a TV Inglesa. Este filme chamou a atenção de Adam Benjamin, que a esta altura estudava a possibilidade de integrar bailarinos em diferentes condições físicas. Como foi o encontro de vocês?
- **(CandoCo)** After your accident in 1973 you said that instead of succumbing to self pity you tried to find out reasons to go on. Could you comment on this processes of finding out new reasons? / Você declarou que depois do seu acidente, em 1973, que "em vez de sucumbir à autopiedade, procurou descobrir razões para seguir em frente". Gostaria de falar sobre este processo?
- **(Roda Viva e CandoCo)** Gostariam de fornecer alguma informação adicional ou expressar algo? / Would you like any other information or express something else?


ANEXO 09


ACTIVIDADES CORPORAIS DESEMPENHADAS PELOS BAILARINOS DAS COMPANHIAS

| ACTIVIDADES CORPORAIS DESEMPENHADAS PELOS BAILARINOS DAS COMPANHIAS | |
|------------------------------------------------------------------------|------------|
| ACTIVIDADE | INCIDÊNCIA |
| Natação | 05 |
| Ginástica Artística | 03 |
| Corrida | 02 |
| Meditação | 02 |
| Musculação | 02 |
| Yoga | 02 |
| Actor | 01 |
| Alongamento | 01 |
| Caminhada | 01 |
| Dança Clássico-Académica | 01 |
| Educação Física | 01 |
| Estudos de Budismo | 01 |
| Fisioterapia | 01 |
| Pilates | 01 |

ANEXO 10


RESPOSTAS DOS BAILARINOS A PERGUNTA Nº 16 NO INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO.

| Para quem, porquê e como você dança? | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
|  | | |
| BAILARINO 01 – BCDM | | |
| <i>“Para mim mesmo, é uma realização pessoal, e danço com a alma”.</i> | | |
| BAILARINO 02 - BCDM | | |
| <i>“Danço para sentir e expressar o que existe de melhor em mim, porque sinto a necessidade de transmitir isto à outras pessoas, como forma de criar e imaginar sempre movimentações que façam pensar”.</i> | | |
| BAILARINO 03 – BSDM | | |
| <i>“Para o público, porque eu gosto, com o corpo”.</i> | | |
| BAILARINO 04 – BCDM | | |
| <i>“Eu danço para a minha mãe, porque ela se sentia bem em ver a minha vida melhorar a cada dia”.</i> | | |
| BAILARINO 05 – BSDM | | |
| <i>“Eu danço para mim, para me satisfazer e da maneira que encontrei que mais me atraiu”</i> | | |
| BAILARINO 06 – BCDM | | |
| <i>“Para o meu prazer, para melhor tratar a minha consciência corporal, com o corpo para melhor expressar o meu prazer”.</i> | | |
| BAILARINO 07 – BSDM | | |
| <i>“Para a visão das pessoas, porque me faz bem e me faz ser mais útil na vida e danço com toda força de vontade que eu tenho”.</i> | | |
| BAILARINO 08 – BCDM | | |
| <i>“Eu danço para mim, danço porque gosto e danço com a alma”.</i> | | |
| BAILARINO 09 – BSDM | | |
| <i>“Danço para todos que apreciam a dança contemporânea e danço em constante crescimento”.</i> | | |
| CATEGORIAS – REDUÇÃO | | |
| PARA QUEM? | PORQUÊ? | COMO? |
| <ul style="list-style-type: none"> • Companhia de Dança • Próprio • Público • Não Respondeu | <ul style="list-style-type: none"> • Motivações Profissionais • Motivações Pessoais • Não Respondeu | <ul style="list-style-type: none"> • Vide Quadro 06 |

| Para quem, porquê e como você dança? | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
|  | | |
| BAILARINO 01 – BSDM | | |
| <i>“Eu danço para a CandoCo Dance Company, em períodos anteriores trabalhei independentemente como professor e bailarino. É a minha profissão e adoro a expressão física e artística da dança”.</i> | | |
| BAILARINO 02 – BSDM | | |
| <i>“Para mim, para manter-me são, com tudo o que sei”.</i> | | |
| BAILARINO 03 – BCDM | | |
| <i>“CandoCo Dance Company. Danço usando a minha cadeira de rodas e também trabalho no chão”.</i> | | |
| BAILARINO 04 – BCDM | | |
| <i>“Para a CandoCo Dance Company, usando a cadeira de rodas”.</i> | | |
| BAILARINO 05 – BCDM | | |
| <i>“Para a CandoCo Dance Company. Eu danço com uma perna”.</i> | | |
| BAILARINO 06 – BCDM | | |
| <i>“CandoCo Dance Company”.</i> | | |
| BAILARINO 07 – BSDM | | |
| <i>“Eu danço porque pretendo explorar como o movimento, sendo pertença de cada um de nós, me afecta a mim e aos outros quando o observam. Danço para recriar o espaço envolvente e para permitir-me movimentar de uma forma mais vasta/ampla e articulada. Eu desejo que a dança possa fazer com que as pessoas ao observá-la iniciem uma reflexão e reconheçam as características humanas que todos temos”.</i> | | |
| CATEGORIAS - REDUÇÃO | | |
| PARA QUEM? | PORQUÊ? | COMO? |
| <ul style="list-style-type: none"> • Companhia de Dança • Próprio • Público • Não Respondeu | <ul style="list-style-type: none"> • Motivações Profissionais • Motivações Pessoais • Não Respondeu | <ul style="list-style-type: none"> • Vide Quadro 06 |

ANEXO 11

RESPOSTAS DOS BAILARINOS A PERGUNTA Nº 18 NO INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO.

| | | | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|-------------------|-------------------|---------------------------|----------------|
| Escreva, numa sequência crescente de importância, as principais características necessárias para que um bailarino tenha um óptimo desempenho. | | | | | |
|  | | | | | |
| BAILARINO 01 – BCDM | | | | | |
| ① Técnica | ② Expressão | ③ Treinamento | ④ Dedicação | ⑤ Saúde | |
| BAILARINO 02 - BCDM | | | | | |
| ① Disciplina | ② Técnica | ③ Corporeidade | ④ Concentração | ⑤ Leveza | ⑥ Expressão |
| BAILARINO 03 – BSDM | | | | | |
| ① Tem que ter amor pelo que faz | | | | | |
| BAILARINO 04 – BCDM | | | | | |
| ① Vivo | ② Expressão | | ③ Técnica | | |
| BAILARINO 05 – BSDM | | | | | |
| ① Predisposição | ② Força de Vontade | | ③ Técnica | ④ Oportunidade | |
| BAILARINO 06 – BCDM | | | | | |
| ① Perseverança | ② Determinação | | ③ Técnica | | |
| BAILARINO 07 – BSDM | | | | | |
| ① Vontade | ② Técnica | ③ Expressão | | ④ Consciência Corporal | |

**BAILARINO 08 – BCDM**

| | | |
|--------------|--------------|-------------------------------|
| ① Técnica | ② Talento | ③ Tem que gostar de dançar |
|--------------|--------------|-------------------------------|

BAILARINO 09 – BSDM

| | | | |
|--------------|--------------|-----------------------|----------------|
| ① Técnica | ② Talento | ③ Força de Vontade | ④ Dedicação |
|--------------|--------------|-----------------------|----------------|

BAILARINO 01 – BSDM

- ① Compreensão das necessidades principais do corpo e a consistência do corpo
- ② Compreender as pretensões artísticas e perseguir as intenções morais (valores)
- ③ Capacidade de comunicação com a plateia
- ④ Entendimento de suas próprias capacidades / honestidade

BAILARINO 02 – BSDM

①
Curiosidade

②
Senso de humor

③
Clareza

BAILARINO 03 – BCDM

①
Comprometimento /
Compromisso

②
Atitude

③
Segurança

④
Técnica

⑤
Ritmo

⑥
Compromisso
Emocional

BAILARINO 04 – BCDM

①
Boa Memória

②
Boa Performance
Física

③
Boa Resistência

BAILARINO 05 – BCDM

①
Entusiasmo

②
Força /
Vigor

③
Amar a
dança

④
Capacidade de
trabalho em
grupo

⑤
Confiança /
Lealdade

⑥
Paciência

BAILARINO 06 – BCDM

①
Concentração /
Comprometimento

②
Formação física, ou possuir
uma base

③
Boas relações com os bailarinos e com a
direcção artística

BAILARINO 07 – BSDM

①
Paz interior / Crença

②
Consciência corporal

③
Concentração

④
Percepção/Consciência dos
outros bailarinos no palco

ANEXO 12

CAPA DO PROGRAMA DO ESPECTÁCULO “EM TESE NADA É REAL” DA RODA VIVA CIA. DE DANÇA.

“Se na Grã-Bretanha existe a CandoCo, grupo de dança de deficientes físicos tão prestigiado quanto o elenco com bailarinos fisicamente normais, no Brasil há o Roda Viva, que vem se projetando com um trabalho de qualidade e um repertório surpreendente.

Fundada há apenas cinco anos, a Roda Viva é sempre uma surpresa. Não apenas para os críticos de dança do nosso país, ainda pouco afeitos a essa modalidade da arte do movimento. Entusiasmo maior ela recebe do público leigo, que aplaude o grupo não só por sua inquestionável qualidade técnica, mas também pelo que ela traz para o entendimento de uma sociedade sem exclusões.

A estreia da companhia deu-se no III Festival Nacional de Arte sem Barreiras, em Outubro de 1995, em Natal, com a coreografia Vidas e Vidas, de Heloísa Costa, ainda como um espetáculo-demonstração do Programa Interdisciplinar de Reabilitação na Lesão Medular, desenvolvido pelo Departamento de Fisioterapia e do Projeto de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiência do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Entre suas propostas, estava a de observar a influência do ensino da dança no resgate da auto-estima e da sexualidade em pessoas com deficiência ou que se tornaram deficientes.

Por isso a Roda Viva Cia. de Dança, dentre todas as companhias de dança do país, se destaca não só pelo repertório coreográfico, mas por ter aberto portas para a discussão do papel do deficiente na sociedade.

Nesse ano em que está completando cinco anos, a companhia já cumpriu temporada no Teatro Guararapes, no Recife, com o espetáculo “E por que não?”, com coreografias de Henrique Rodovalho, participou do XXV Festival de Inverno de Campina Grande e fez apresentações em Belém. Em Setembro último, a companhia estreou o espetáculo “Em tese nada é real”, no Teatro Alberto Maranhão, em Natal”.



EM TESE NADA É REAL...



ANEXO 13

**CAPA DO PROGRAMA DA CANDOCO DANCE COMPANY PARA A TEMPORADA
2000/2001**

